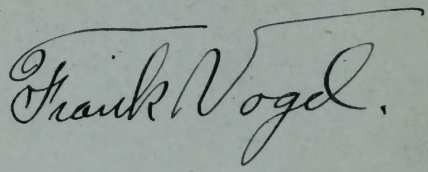
Frank Vogel.

Von

Gottsched bis Schiller.

Vorträge

über die

classische Zeit des deutschen Drama's

von

Joseph Bayer.

Zweite mit Zusätzen und Ergänzungen versehene Ausgabe.

I. Theil.

Prag.
Druck und Verlag von Heinr. Mercy.
1869.

Das Recht zur Uebersetzung vorbehalten.

Inhalt.

Seite

I. Einleitung 1
II. Gottsched und seine Zeit 30
III. Gottsched's Schule und Lessing's Vorgänger . 88
IV. Lessing.
A. Allgemeines Charakterbild. — Erste Periode seiner Entwicklung: die Jugendstücke; die „Beiträge zur Geschichte des Theaters" und die „theatralische Bibliothek"; das Trauerspiel „Miß Sara Sampson" 126
B. Lessing's zweite Periode: die „Literaturbriefe"; „Minna von Barnhelm"; „Laokoon" 168
C. Lessings dritte Periode:
1. Die Hamburgische Dramaturgie 196
1. „Emilia Galotti" — „Nathan der Weise 251

Nachtrag zur Charakteristik Lessing's 295
I. Rückblicke auf Lessing's Lehrjahre . . . . . —
II. Ueber Lessing's theatralischen Nachlaß 305

Vorwort zur zweiten Ausgabe.

Es war die Absicht des Verfassers, in diesem Buche, das aus populären Vorträgen hervorgegangen ist, von der Entwicklung des classischen Nationaldrama's der Deutschen ein leicht faßliches, lebendig ausgeführtes Bild zu geben, das nicht nur den Zwecken strict literaturgeschichtlicher Belehrung, sondern auch jenen einer freieren Anregung entsprechen sollte.

Wenn der Pulsschlag eines innigeren Antheils an dem Stoffe die Darstellung an mancher Stelle heben und erwärmen mag, so wird dies dem Verfasser wohl nur von Seite derjenigen zum Vorwurfe gemacht werden, die lediglich in einer gewissen Herbheit und Trockenheit der Behandlung die Würde der Wissenschaft gewahrt finden. Auch die Bearbeitung einer wissenschaftlichen Aufgabe kann von einem Gemüthsantrieb ausgehen; dem Verfasser war es wenigstens ein inneres Bedürfniß, jene oft geschilderte Literaturperiode, an der er sich erhoben und gebildet, auch einmal aus seinem Gesichtspunkte darzustellen.

Dabei hat er aber die ernstere, wissenschaftliche Pflicht des Literaturforschers keineswegs aus dem Auge gelassen. Insbesondere war er bemüht, gewisse Uebergangserscheinungen der Literaturgeschichte, die oft weniger beachtet werden, gründlicher zu würdigen und in die richtige Beleuchtung zu stellen. So ist z. B. unter den Vorgängern Lessing's Joh. Elias Schlegel, der durch seine hellen Einblicke in das Wesen der dramatischen Kunst wie kein Anderer jene Kluft ausfüllt, die zwischen Gottsched und Lessing sich aufthut, mehr in den Vordergrund gestellt, und ebenso unter den Jugendgenossen Göthe's Reinhold Lenz in jener eingehenden Weise behandelt worden, wie es diese geniale, wenn auch frühzeitig zerrüttete Begabung um ihrer selbst willen, wie auch wegen ihrer vielfachen geistigen Beziehungen zu Göthe längst verdient hat.

Von der Schilderung der allgemein literarischen Zustände, die über das engere Gebiet der dramatischen Production hinausgreifen, wurde so viel hereingezogen, als nothwendig schien, um dem Gesammtbilde die richtige Perspective zu geben.

Häufiger noch mußte auf die Bildungsprocesse der einzelnen Dichter eingegangen werden. Der Ursprung unserer classischen Dramen ist nicht aus volksthümlichen Culturzuständen zu erklären, die zu einer dramatischen Production im großen Styl hingedrängt hätten; es sind zunächst subjective Stimmungen, individuelle Bildungs-

phasen, die sich in ihnen abspiegeln. Wenn später auch jene allgemein nachempfunden, diese in ein Gemeingut der nationalen Bildung umgewandelt wurden: so bleibt es doch immer Sache der literaturgeschichtlichen Darstellung, die Wurzeln bloszulegen, aus denen jene Schöpfungen in der That entsprossen sind.

Der künstliche Ursprung des deutschen Drama's erklärt es ferner, daß hier die productive Thätigkeit und die schrittweise Entwicklung der ästhetischen und dramaturgischen Ansichten an einem Stamme wuchs. Neben einem so durchaus bewußten Schaffen ließ sich auch die Reflexion hierüber selbstständig vernehmen, wie der Meister in Schiller's Glocke alle einzelnen Momente des Glockengusses mit seinen Betrachtungen begleitet. Schon Lessing that den für ihn so charakteristischen Ausspruch, daß, wer richtig raisonnirt, auch erfinde, und wer erfinden will, auch raisonniren können müsse. Und von da ab geht unablässig die kritische Beleuchtung, der ästhetische Essay gleichen Schrittes neben der dichterischen Production einher. Nicht nur ein Lessing und Schiller verbinden die schaffende Thätigkeit mit der kritisch ästhetischen, selbst die Stürmer und Dränger beeilen sich, neben ihre ungestümen Producte eine förmliche Doctrin des Sturmes und Dranges hinzustellen. Soweit es die bescheidenen Gränzen dieses Werkes zuließen, hat der Verfasser auch diesen Theil seiner Aufgabe in's Auge gefaßt, und nicht nur dasjenige, was in unserer classischen

Periode auf dramatischem Gebiete geschaffen, sondern auch das, was über das Drama da gedacht wurde, in das Bereich seiner Darstellung gezogen.

Damit begränzte sich aber auch seine Aufgabe. Jene dramatische Praktik, deren Dramaturgie das Cassabuch ist, und die in der classischen Periode, wie jetzt, ihr Terrain fand, blieb dieser Darstellung fern. Selbst einflußreichere und talentvollere Beherrscher der Tagesbühne, wie Iffland und Kotzebue konnten in derselben nicht ihre Stelle finden. Eigentlich gehören ihre Leistungen mehr in die Geschichte der deutschen Gesellschaft, deren Sitten sie schildern und in deren Geschmack sie einschlugen, als in jene der Literatur im höheren Sinn.

Mit diesen einführenden Worten mag denn die neue Ausgabe des Buches der freundlichen Beachtung des Lesers empfohlen sein. Die Zusätze und Ergänzungen, die einem jeden Theile beigefügt sind, dürften wesentlich zur Vervollständigung des Inhaltes beitragen. Es sind Früchte sorgsam fortgesetzter Literaturstudien, in denen der Verfasser sich wiederholt zu der hier geschilderten Periode zurückgewendet hat.

Prag, im September 1868.

I.

Einleitung.

Ein durchgehender Zug der deutschen Literatur im 18. Jahrhundert ist die schmerzlich sehnsuchtsvolle Abkehr von der Gegenwart, die Flucht aus der Wirklichkeit in eine ideale Traumwelt. Dieses Schattenreich des Ideals wechselt allerdings die Scenerie. Jetzt öffnet sich die Glorie des Klopstock'schen Himmels — Gottvater thront in ewiger Majestät, und unaussprechliche Entzückungen rauschen durch die Harfen der Seraphim. Gleichzeitig mit den Engelshymnen der seraphischen Poesie vernehmen wir das mystische Rauschen im Haine der Barden; über der schäumenden Quelle schwebt die Erscheinung Thuiskon's heran, Bragor, der deutsche Apoll, sitzt sinnend da im Dunkel des Haines, auf die Telyn, seine Lyra gestützt. Plötzlich Lärm im heiligen Walde! Es ist das Räuberlied: „Ein freies Leben führen wir!" Die Schatten sind fort — wilde phantastische Gestalten, wie von Salvator Rosa gemalt, drängen sich heran, eine kühne titanische Gestalt in der Mitte — es ist der Räuber Carl Moor. Auf den Traum von der deutschen Vorzeit folgen die Zukunftsträume von

der allgemeinen Freiheit — wie Klopstock ein Genosse des mythischen Bardenhains, war Schiller gleich seinen Helden Carl Moor und Marquis Posa ein Bürger jener Zeiten, welche kommen werden. Lange, lange Zeit regt sich kein Blatt in dem deutschen Hain — dafür schattet der Lorbeer auf dem Parnaß und die kühle Ruhe der hellenischen Kunstform drängt den überwallenden Blutstrom der heißen Gefühle ins innerste Herz zurück. Endlich nach längerer Pause flüstert das träumerische Lied von der „Waldeinsamkeit" und der „mondbeglänzten Zaubernacht" durch den Hain, in dem es früher so toll zugegangen; der Mondenschein gießt sein mildes Licht durch die Zweige — Phantasus, der kindische Alte, taucht aus dem Dickicht empor, breitet seinen Mantel aus, und schüttet aus den dunklen Falten seine bunte Weihnachtsbescheerung zur Erde nieder. Es ist dies der narkotische Traum der Romantik, der auf die helle, classische Zeit der deutschen Literatur folgte.

Woher diese traumhafte Richtung? diese der Wirklichkeit abgewandte Anschauung? Das Zeitalter, die realen Verhältnisse, wenn wir sie genauer ins Auge fassen, erklären dies hinreichend. Die Dichtung war dem Leben vorangeeilt, die innere Welt hatte sich, gleich einer schwellenden Knospe, trotz des äußeren Druckes und Widerstandes entfaltet. Die politische und sociale Wirklichkeit des deutschen Volkes war weit hinter der Bildung und dem Ideengehalt zurückgeblieben, der inzwischen in der Stille des tieferen Gemüths gereift war — und so mußte sich die Poesie, da sie keinen festen Boden unter den Füßen fand, ins Reich der Träume zurück-

ziehen, in jenes stille Schattenland der Schönheit, von dem Schiller in seinem philosophischen Gedicht: „Ideal und Leben" spricht. Die Dichtung mußte gleichsam von sich selbst zehren, da die sterile Realität ihr keine Nahrung, keinen befruchtenden Inhalt darbot.

Ideal und Leben! dies ist ein Gegensatz, der keiner Zeit so sehr angehört, wie der classischen Literaturperiode der Deutschen. Die Ideale des 18. Jahrhunderts wurzeln nicht in der Wirklichkeit, und was in dieser Bestand hatte, war unfruchtbar für die Poesie. Auch in der dramatischen Literatur klang diese Grundstimmung des Zeitalters wieder.

Schon seit dem Beginn des 17. Jahrhunderts hatte die deutsche Dichtung einen durchaus abstracten Charakter. Sie war die Privatbeschäftigung einzelner Gelehrten und Liebhaber der schönen Wissenschaften, und machte keineswegs einen organischen Bestandtheil des nationalen Lebens aus. Als der lebendige Quell der Poesie im Volke versiegt war, als der Waffenlärm des Krieges jeden weicheren Wohllaut im Gemüthe verschlang, da beschlossen etwelche fürnehme und hochgelehrte Herren, etwas für die verkommene Sprache und Dichtung Deutschlands aus eigenen Mitteln zu thun. Es war bereits im Jahre des Heils 1617, als auf dem Schlosse Hornstein zuerst „die fruchtbringende Gesellschaft oder der Palmenorden" zu diesem Ende zusammentrat; die „deutschgesinnte Genossenschaft" und die Gesellschaft der „Hirten an der Pegnitz" folgten später nach. Die Herren wußten es nicht, daß man durch das Vereinswesen allerdings viel für humanitäre Zwecke, für die Unterstützung

der nothleidenden Menschheit u. dgl. m. wirken könne, aber erstaunlich wenig für — die Poesie. Auf den kümmerlichen Blüthen der Dichtung, die auf diesem dürren Boden wuchsen, lag von vornan der Mehlthau einer frostigen Gelehrsamkeit.

Was im 17. Jahrhundert die gelehrten Genossenschaften vergebens anstrebten, das erreichten die kritischen und schönwissenschaftlichen Zeitschriften, die im 18. Jahrhundert aufkamen, wenigstens bis zu einem gewissen Grade. Sie waren natürliche Anziehungspunkte für die Gleichgesinnten und Gleichstrebenden; die literarischen Richtungen schieden sich — es bildeten sich freie poetische Gemeinden, wie der Kreis der Leipziger Freunde, die sich um Gärtner, Rabener, Gellert sammelten, später der Göttinger Bund u. s. w. Durch fortschreitende Schärfe und Vertiefung der Kritik kam man über die wahren Aufgaben des dichterischen Schaffens allmälig zur Klarheit. Thomasius machte mit den „freimüthigen Gedanken, oder den Monatsgesprächen über neue Bücher" schon 1688 den Anfang; die Reichsgesetzblätter und Edicte der Gottsched'schen Kritik erscheinen unter verschiedenen Namen, als: „die vernünftigen Tadlerinnen," „kritische Beiträge," „neuer Büchersaal" u. s. f. Ein frischer productiver Hauch wehte durch die „Bremer Beiträge," in welchen die ersten Gesänge von Klopstocks Messias erschienen. So sehr sich Gottsched an dem Harfengetön der seraphischen Poesie ärgerte — es half ihm nichts, die himmlischen Heerschaaren errangen über ihn den Sieg. In den Berliner Literaturbriefen, an denen Lessing den bedeutendsten Antheil

hatte, wurde jedoch die deutsche Dichtung sachte und besonnen wieder vom Himmel zur Erde herabgeführt. Es siegte endlich das Drama über das religiöse Epos, und in einem kritischen Blatt, welches Lessing allein schrieb, der Hamburgischen Dramaturgie, wurden mit kühnem und großem Geiste die Bahnen vorgezeichnet, welche die dramatische Dichtung der Deutschen fortan zu verfolgen habe.

Und auf welchen Bahnen war sie bis dahin gewandelt? Schon die zweite schlesische Dichterschule hatte das alte, von Hans Sachs und Ayrer geschnitzte Puppenspiel aus dem staubigen Winkel, in dem es lange gelegen, hervorgeholt; die Puppen wurden jedoch neu herausgeputzt und stolzirten in dem barockſten, ungeheuerlichſten Wortpomp einher. Gottsched warf später dieses Puppenspiel wieder zusammen, nur aber um neue Marionetten nach französischen Figurinen zu schnitzen. Diese waren wohl noch kahler und langweiliger, als die Helden von Gryphius und Lohenstein; sie klapperten gar traurig über die Bühne und der ungeschickt nachgeahmte französische Alexandriner schlug dazu mit entsetzlicher Einförmigkeit seinen hölzernen Tact. Lessing beseelte erst die Gestalten der Bühne mit dem Hauch und der Wärme des Lebens; er warf das schleppende Staatskleid des Alexandriners ab, schuf einen geistvoll belebten Dialog, und gab dem Affecte seine natürliche Beredtsamkeit, der Situation und dem Charakter ihren unmittelbaren, wahren Ausdruck zurück. So wie er den großen Befreiungskampf des deutschen Geistes gegen die aufgedrungene französische Poetik in der „Drama-

turgie" durchgekämpft hatte, so ließ er auch zum ersten Male den natürlichen Herzschlag deutschen Gefühls von der Bühne herab in seinen Stücken vernehmen. In der „Minna von Barnhelm," der „Emilia Galotti," dem „Nathan," stand nun mit einem Male statt der mechanisch nachgebildeten französischen Muster eine selbstständige, durch die Kritik geläuterte Kunstform für das deutsche Drama da, eine Kunstform von solcher Mustergiltigkeit und Reinheit, wie man sie vollends jenem Zeitalter gegenüber nicht genug bewundern kann.

So männlich-kräftig, so energisch gehalten das Lessing'sche Drama ist — es steht doch nur mit einem Fuße in der unmittelbaren Wirklichkeit; in seinem innersten Wesen liegt bereits jener abstracte idealistische Charakter, der fortan das bleibende Gepräge des classischen Drama's der Deutschen bestimmt. Freilich ist der Lessing'sche Idealismus von strenger, beinahe nüchterner Art; er ist überwiegend moralisirender Natur. Dadurch hängt er auch mit seinen Vorgängern und Zeitgenossen zusammen. Die Scheidemünze der in klingende Sentenzen ausgeprägten Moral, welche die Cronegk's, die Elias Schlegel ꝛc. mit vollen Händen in's Publicum auswarfen, ist hier eingeschmolzen, und ihr flüssiges Metall mit der Charakteristik in einen Guß gebracht. Aber moralisirt wird bei Lessing auch, nur nicht in einzelnen eingestreuten Moralien, sondern in Gesinnungen und Handlungen, die für sich selbst sprechen. In der „Emilia Galotti," herrscht der doctrinäre Tugendbegriff; er ist die leitende Macht, welche Emilie und ihren Vater bestimmt; die ängstliche Strenge einer sich selbst

beobachtenden, für sich selbst fürchtenden Tugend führt die Katastrophe herbei. In der „Minna von Barnhelm" bringt der Held einem ebenso strengen, edlen Eigensinn eines imaginären Pflichtgefühls beinahe sein Lebensglück zum Opfer. Je weiter im „Nathan" die alle confessionellen Gegensätze ausgleichende Toleranz Lessing's auf religiösem Gebiete reicht, desto ernster wird die Moral, der Pflichtenstandpunkt bei ihm genommen; seine Helden sind durchaus Idealisten des moralischen Princip's: Emilia, Odoardo Galotti, Appiani, Tellheim, der Tempelherr, der Derwisch im Nathan. Der Moralist bringt bei Lessing reichlich an Strenge ein, was der Theologe bei ihm nachgiebt. Wenn der weise, der versprochene Richter der Zukunft, an den Nathan appellirt, für den reinen Deismus entschieden haben wird, dann wird statt des entzweienden Dogma's die Religion der Pflicht und Moral die Welt beherrschen und einigen — dies ist das letzte Wort, das Nathan gleichsam auf den Lippen schwebt.

Die Form des Drama's, die Lessing gefunden, war für den stärkeren, intensiveren Andrang des Gefühls, der sich in der nun folgenden Literaturbewegung regte, doch noch zu knapp und gemessen; auch war sie für die letztere viel zu geklärt und gefühlt in dem Element des Verstandes und der Reflexion. Auf das Drama der moralischen Gesinnung — so können wir vor allem das Lessing'sche nennen — folgte in der Sturm- und Drangperiode die Emancipation der individuellen Empfindung; man versuchte es nun auch, diesen in höheren Wegen dahin brausenden Strom

der Stimmungen, der Leidenschaften gleichfalls in das dramatische Bett zu leiten. Dieses mußte tiefer gegraben, die frühere Kunstform daher für's Erste aufgegeben werden. Vorläufig wurde die Berechtigung des Gährungsprocesses selbst ungescheut ausgesprochen. Klinger sagte es offen, als er sich später über die Tendenz seiner eigenen, wildgenialen dramatischen Erzeugnisse äußerte, „daß die Deutschen durch die Verzerrung gehen müßten, bis sie sagen könnten, so und nicht anders behagt's dem deutschen Sinn. Gewiß seien die kalten, beschränkten Regeln des französischen Theaters mit seiner Declamation dem thätigeren (?), rauheren und stärkeren Geist der Deutschen nicht genug; aber ebenso gewiß sei er nicht muthwillig, launig und besonder genug, um's allgemein mit dem englischen Humor und seinen Sprüngen zu halten. Also wäre das wilde Thun bisher doch nichts Anderes, als eine Form zu suchen, die uns behage! Machten wir eine Nation aus, so hätten wir die Form gewiß vorgefunden! . . . Warum aber soll unser Theater auf französische Form gemodelt sein, da wir Deutsche sind, und der Galanteriekram, wovon Racine's Helden strotzen, unserem Charakter so fremd ist? Warum auf englische, da wir so fern von der sprudelnden Laune dieser Insulaner sind? Ein Charakter voll Geradheit, Biederkeit, Muth, Beharrlichkeit, Starrsinn greift ins Herz des deutschen Volkes, da es nicht weiß, wohin es die galanten Griechen und Römer der Franzosen, und die übertriebenen Caricaturen des neueren englischen Theaters setzen soll".

Trotz dieser Verwahrung gegen das Aparte und Fremdartige des englischen Wesens blieb aber Shakespeare doch die höchste Autorität der Sturm- und Drang-genossen. Sie sahen ihn geradezu als einen Geistesverwandten aus früherer Zeit an, und glaubten sich als die wahren Apostel des Evangeliums der Poesie zu ihm gesellen zu dürfen, weil sie ihr leidenschaftliches Gefühlsübermaß ohne weiters für trotzende Kraft, ihr unruhiges Schäumen und Drängen für die Gewähr der echten Originalität hielten. Besonders, wenn etwas recht formlos war, wenn einmal recht verwegen über die Schnur gehauen wurde, dann war es sofort Shakespearisch. Der junge Göthe gehörte durch seinen „Götz von Berlichingen" ganz dieser gegen die Regel stürmenden Richtung im Drama an, ja er war geradezu tonangebend für dieselbe. Das Stück wurde 1774 in Berlin aufgeführt. Man kann denken, welchen Eindruck dasselbe auf Friedrich den Großen bei seiner ganz französischen Bildung gemacht haben muß; er hat sich auch stark genug in seiner Schrift „De la littérature Allemande" dagegen ausgesprochen. Nur diese Ehre that er dem Götz doch an, daß er ihn wenigstens in einem Athem mit Shakespeare's Dramen — verwarf, und ihn eine imitation détestable de ces mauvaises pièces anglaises etc. nannte. Göthe hat später, als ihm selbst das Herz nicht mehr so warm für seine Jugendproducte schlug, das verwerfende Urtheil des großen Königs ruhig genug hingenommen. „Wenn der König," so sagt er, „meines Stücks in Unehren erwähnt, so ist das mir nichts Befremdendes; ein Vielgewalti-

ger, der Menschen zu Tausenden mit eisernem Scepter führt, muß das Product eines freien und ungezogenen Knaben unerträglich finden. Auch dünkt mich, das Ausschließende ziemt sich für Große und Vornehme."

So toll und absurd sich damals der Most gebärdete, es gab zuletzt doch einen reinen, trefflichen Wein. Nicht minder ungestüm und tumultuarisch, als bei den Sturm- und Dranggenossen, ging bei dem jungen Schiller die Gährung in der ersten Periode seines literarischen Schaffens vor sich, da er die „Räuber," „Fiesco," „Kabale und Liebe" schrieb. Göthe, damals schon selbst ein „Großer und Vornehmer" in der Literatur, sprach sich ablehnend genug über die wilde, aber hinreißende Schöpfung der „Räuber" aus, die mit seiner bereits befestigten, reineren Kunstanschauung so grell contrastirte, und wie ein rauschendes Wildwasser Alles wegzuschwemmen drohte, was er inzwischen im Sinne einer edleren Bildung zu pflanzen und zu begründen bemüht war. Nachdem er aus Italien zurückgekehrt war, Sinn und Geist mit der hohen, stillen Schönheit des Alterthums und der italienischen Kunst angefüllt hatte, drangen ihm die Pfiffe aus den böhmischen Wäldern, die Signalschüsse der Räuber, die von allen Bühnen knallten, gar verletzend in das Ohr. Der Dichter der „Iphigenia" und des „Tasso" konnte vorläufig nicht mit dem Dichter des Carl Moor, ja kaum noch mit dem des „Don Carlos" sympathisiren. Aber bald verständigten sich die beiden Dichter. Schiller holte rasch die Reife Göthe's ein; er beschleunigte seinen Läuterungsproceß durch jene ernste Arbeit an sich selbst, die seinem künstlerischen Streben ei-

nen so entschieden sittlichen Charakter verleiht, aber leider auch so manches lebensvolle Element seiner Jugendpoesie gewaltsam ausschied. Die Idee der ästhetischen Erziehung der Nation durch die Ideale der Kunst vereinigte die Beiden dauernd zu gemeinsamem Zusammenwirken. Die Kunstform Lessing's, durch die Sturm- und Drangperiode in Stücke geschlagen, wurde nun durch eine andere, höhere ersetzt, die zwar dem wirklichen deutschen Leben noch viel ferner stand, aber dafür den reinsten Gehalt menschlicher Bildung in sich faßte. Es kamen die schönen Tage von Weimar und Jena, der bedeutendste Abschnitt der deutschen Literatur.

Weimar war für die deutsche Poesie kein königlicher Sitz; es war für sie nur eine Zufluchtsstätte, ein Asyl. Sowie Leto, die Mutter Apolls, lange umher irrte, bis sie einen Ort fand, wo sie die Gottheiten des Lichtes zur Welt bringen konnte, so auch die deutsche Muse, ehe sie dem Talente die göttlichen Kinder gebar. Früher schien bald da, bald dort sich ein Mittelpunkt des deutschen Literaturlebens bilden zu wollen; zuerst in Leipzig durch Gottsched, dann durch die Bremer Beiträger, hierauf in Berlin durch Lessing, Mendelssohn und Nicolai in der Periode der „Literaturbriefe", in Hamburg durch den Aufschwung des neuen Theaters und die kritische Thätigkeit Lessing's, in Frankfurt durch die magische Anziehungskraft, welche die Persönlichkeit des jungen Göthe ausübte; zuletzt ward aber doch dem kleinen Weimar diese Ehre zu Theil. Wie die Dinge standen, konnten die deutschen Literaturbestrebungen außer Leipzig nur etwa in einer der freien Reichsstädte oder

einem der wenigen Kleinstaaten, die für eine edlere geistige Richtung empfänglich waren, einen natürlichen Vereinigungspunkt finden. In Preußen war der Einfluß des großen Königs, der auch in literarischen Dingen rasch absprach, und mit dem Urtheil eben so schneidend durchhieb, wie mit seinem Degen, bei seiner exclusiv französischen Bildung zu niederdrückend; dort fast unmittelbar unter den Augen Voltaire's, der von Sanssouci aus mit sarcastischer Ueberhebung auf die deutschen Literaturversuche blicken mochte, konnte sich der Geist der nationalen Dichtung nicht zu freiem Schwunge und zu ungehemmtem Selbstgefühl erheben. Auch unter Friedrichs des Großen Nachfolger, Friedrich Wilhelm II., war die Situation nicht günstig; das von dem pietistischen Wöllner veranlaßte Religionsedict, welches dem Rationalismus so entschieden entgegentrat, war eine bedenkliche Reminiscenz an den Hauptpastor Götze, den Lessing in seinen theologischen Streitschriften siegend bekämpft hatte. Wien und München lagen damals außer der eigentlichen Strömung des geistigen Lebens in Deutschland, so rührig sich auch namentlich in Wien die Federn schon damals bewegten. In Württemberg blickte auf jede freiere Regung des literarischen Strebens der Hohenasperg drohend herab; und die Jugend Schillers ist Beweis genug dafür, daß der Staat des Herzogs Carl ein Gefängniß des Geistes war, aus dem nur schleunige Flucht retten konnte. So kam es denn endlich, daß durch die Magnete, die von dem gebildeteren und liberaleren Weimar aus wirkten, allmälig alle bedeutenderen Kräfte angezogen wurden; Wieland

lebte dort bereits in behaglicher Stellung, und als das Gestirn Göthe's dort aufging, folgten Herder, Schiller bald nach, auch Voß blieb einige Zeit und in Jena bereitete sich, während der große, einsame Denker, Imanuel Kant, in Königsberg alterte, die neue speculative Bewegung durch Fichte, Schelling, Hegel vielverheißend vor. Dort also, in demselben Lande und unfern der Wartburg, wo Luther sein Reformationswerk reif gedacht hatte, sollten auch die verspäteten dichterischen Blüthen und Gedankenfrüchte des protestantischen Geistes in der Poesie und in der Philosophie sich entfalten und zeitigen.

Unter diesen Umständen mußte allerdings die weitere Entwicklung der Literatur, insbesondere der dramatischen, einen eigenen Weg nehmen. Ein kleiner gebildeter, feiner empfindender Kreis trat an die Stelle des großen Publicums: an der momentan wirkenden, populären Kraft, die sich aus ihren Jugendwerken ergoß, büßten Göthe und Schiller unter diesem Einflusse wohl vieles ein, aber sie gewannen an größerer Freiheit und Unabhängigkeit des Kunstprincips. Wohl fehlte ihnen nun die lebhafte Berührung mit der Gesellschaft, mit dem wogenden, drängenden Leben der verschiedenen Stände und Menschenclassen; es fehlte ihnen jener Verkehr mit dem Ganzen des Volkes, der gleich das Schifflein des Dichters steigen macht, es mit vollen Segeln dahingehen läßt, und — man sollte es wenigstens glauben — namentlich dem Dramatiker ganz unentbehrlich ist. Bei einer günstigeren Entwickelung der nationalen Existenz kann man sich gar nicht denken, daß das

Bedeutende in der Poesie aus einer solchen isolirten Position der Dichter hervorgehen solle. Wie aber damals die gesellschaftlichen und politischen Zustände Deutschlands geartet waren, konnte dies eben als kein großer Verlust gelten. Eine imposante, großartige Concentration der nationalen Kräfte in einer bedeutenden Stadt gab es nirgends; weder Berlin, noch weniger aber Wien konnten das deutsche Leben als solches abspiegeln und repräsentiren. In den Reichsstädten waren die Formen der Existenz meist verengt, verdumpft, philisterhaft, an den übrigen größern oder kleinern Hofhaltungen richtete man sich ein Klein-Versailles ein, caricirte die französische Frivolität ins Plumpe und Cynische, und schmiedete Antichambre-Intriguen und Hofränke. Von diesen verkrüppelten und entarteten Formen des deutschen Lebens mußte sich die höhere Richtung der Poesie abwenden und ihre Darstellung jenem Naturalismus überlassen, der sich nicht viel darum kümmert, ob er bei dem, was er erfaßt, auch saubere Hände behält. Will man aus der Literatur erfahren, wie das deutsche Leben damals wirklich beschaffen war, in welcher Flachheit und Versumpfung es sich befand, in welchen engen und trivialen Interessen es sich bewegte, so braucht man nur die Stücke von Schröder, Iffland, Kotzebue zu lesen. Wohl den bedeutenderen Geistern der Literatur, und wohl auch uns, daß sie von dieser Wirklichkeit, an der sie sich nicht befruchten, und die sie nicht veredeln konnten, in heilsamer Isolirung sich abwandten. Durch sich selbst gebildet, traten sie dann als die wahren Bildner des Volkes hervor, und schenkten ihm

gleichsam aus dem Privatvermögen ihres Geistes die hohen Ideale reiner Menschlichkeit. Homer war der verkörperte Genius seines Zeitalters, Shakespeare war bei seiner ungemeinen Größe doch nur das individuelle Organ der aufgesammelten Kraft seiner Epoche, die in ihm zum höchsten Ausdruck gelangte — Göthe und Schiller haben durch die persönlichen Errungenschaften ihres Geistes, zu denen die Nation fast nichts beigetragen, die ganze Nation gehoben und gebildet. Gleich dem aufgeklärten Despoten des 18. Jahrhunderts, die ihre wohlthätigen Reformen mit Gewalt einführten, nöthigten die Fürsten der deutschen Literatur ihr höheres Kunstprincip dem deutschen Volke auf, bis dieses in ihm den Geist erkannte, von dem es, allerdings ohne seine eigene Schuld, abgefallen war, und in begeisterter Einstimmung sich um die Standbilder seiner Dichter sammelte. Beide, Göthe und Schiller, wirkten jeder in seiner Weise ästhetisch erziehend auf die Nation ein: jener, indem er ihr das dichterische Bild seines eigenen, individuellen Entwicklunggangs in Wilhelm Meister, in Faust u. s. w. in verklärter Form entgegenhielt, dieser, indem er durch die Macht allgemeiner Ideen und Anschauungen, durch die bewegende Gewalt bedeutender historischer Stoffe auf sie zu wirken suchte. Die ästhetische Confession, die sie mit einander theilten, war aber der unbedingte Glaube an das griechische Ideal, welches beide so ganz in die Tiefe ihres schaffenden Geistes aufnahmen. Göthe's Faust stieg in die Unterwelt hinab, um den Schatten der Helena heraufzuholen, Schillers Muse führte die Götter von Griechenland auf

den deutschen Parnaß, ja sogar die antikisirende Schicksalsanschauung in die moderne Tragödie ein.

Diese abstract idealistische Richtung, auf die dramatische Poesie angewendet, hatte trotz ihrer Reinheit und ihres hohen Adels doch etwas Bedenkliches. Bei andern Völkern, wo sich die Literatur auf normalem Wege zur dramatischen Blüthe gegipfelt hatte, war diese gleichsam das Leben ihres Lebens, das circulirende Blut ihrer Adern, der Ausdruck ihrer höchsten Empfindungen und Interessen, das Denkmal ihrer durchgekämpften Conflicte, ihrer geschichtlichen Prüfungen, ihres nationalen Stolzes. In diesem Sinne verlangte auch Shakespeare vom Schauspiele, es solle dem Jahrhunderte gleichsam das Spiegelbild und den Abdruck seiner Gestalt vorhalten. Wie ganz anders faßt dagegen Schiller auf der Höhe seiner künstlerischen Reife die Bestimmung der Bühne auf:

Leicht gezimmert nur ist Thespis' Wagen,
Und er ist gleich dem acheront'schen Kahn;
Nur Schatten und Idole kann er tragen,
Und drängt das rohe Leben sich heran,
So droht das leichte Fahrzeug umzuschlagen,
Das nur die flücht'gen Geister fassen kann.
Der Schein soll nie die Wirklichkeit erreichen,
Und siegt Natur, so muß die Kunst entweichen.

Wir sind jetzt anderer Ansicht. Wir fordern von der Poesie, daß sie uns nicht blos den Schatten, sondern den innersten Kern der Realität vorführe, daß sie die Wahrheit des Lebens potenzire und verstärke, nicht sie durch sogenanntes Idealisiren, durch ästhetisches Zuschleifen der Form entkräfte und abschwäche. Das

Ideal der Kunst und der Dichtung gilt uns nur als die in reinerer Form gefaßte Wirklichkeit, nicht aber als etwas ihr Entgegengesetztes und getrennt Gegenüberstehendes.

Wir stellen auch diese Forderungen mit Recht; nur muß aber da der Dichter, der Künstler mit seinem Zeitalter in innerer Uebereinstimmung stehen: er muß das Bedeutende, das er darstellen möchte, auch außer sich, in der umgebenden Wirklichkeit finden. War dies aber auch in der Zeit Göthe's und Schiller's der Fall? Keineswegs! *Damals war das Ideal in der That dem Leben entgegengesetzt*, es war nicht aus der unmittelbaren Gegenwart des deutschen Lebens hervorgegangen, konnte bei der unpoetischen Sterilität desselben nicht aus ihm hervorgehen. Die Kunstansichten Schiller's und Göthe's haben manches Unrichtige und Einseitige, wenn man sie als ästhetische Principien, die den Anspruch allgemeiner Geltung machen, auffassen will; nimmt man aber an, daß durch dieselben zunächst die Beziehung des künstlerischen Schaffens unserer classischen Dichter zu ihrer Zeit ausgedrückt sei, so ist gegen sie kaum etwas einzuwenden. —

Es geht ein unverkennbarer *bürgerlicher* Grundzug durch die deutsche Literatur: sie hat nichts Aristokratisches, nichts Vornehmes und Chevalereskes, wie die französische und spanische, zum Theil auch die englische Poesie. Es liegt dies an den schon früher berührten Verhältnissen Deutschlands, an der Zerbröckelung des großen Ganzen der Nation durch Kleinstaaterei und reichsstädtische Specialitäten: da mußte noth-

wendig das ganze Leben den schlichten bürgerlichen Anstrich erhalten, weil der Glanz desselben nur von einer bedeutenden Mitte ausstrahlen kann, nur bei einer kräftigen Concentration des ganzen Volkes und Staates sich alles in's Vornehme, in's Aristokratische hinauf zu steigern vermag. In Deutschland, wo selbst ein mächtiger König, wie Friedrich Wilhelm I., wie ein bürgerlich-knausernder Philister lebte, wo sogar die Minister und Generale, als wären sie nur die Domestiken des Staates, mit „Er" angesprochen wurden, — da konnte selbst in den höheren Ständen kein aristokratisches Selbstgefühl sich entwickeln, höchstens ein hochadeliger Bauernstolz, aber dabei mit bürgerlichen Lebensgewohnheiten sich festsetzen.

So wurde denn auch die dramatische Bühnendichtung, die sich zunächst an das Publicum wandte, ganz bürgerlich-realistisch, mit einer starken Neigung zum Weinerlichen, Rührenden, Sentimentalen. Von Anfang an ist in ihr mehr Wasser als Feuer, mehr Thränenweichheit als Glut, mehr Gefühlsschwelgerei als Affect. Die Rührung, wie sie uns hier entgegentritt, ist ein echt bürgerlicher Gefühlshang — sie hängt mit dem Häuslichen, dem Naheliegenden, der Enge des Privatlebens zusammen, während die stolze Leidenschaft, das kühne Pathos, das wagend in die Ferne strebt, immer einen entschieden aristokratischen, einen vornehmen und hochsinnigen Zug hat.

Göthe gibt uns in „Dichtung und Wahrheit" treuen Bericht, welche Stücke zu seiner Jugendzeit besonders gefielen. Diderots „Hausvater," der „ehrliche Verbre-

cher," der „Essighändler," der „Philosoph ohne es zu wissen," „Eugenie" und mehr dergleichen Werke waren dem ehrbaren Bürger- und Familiensinne gemäß, der immer mehr obzuwalten anfing. In Deutschland gingen der „dankbare Sohn," der „Deserteur aus Kindesliebe" und ihre Sippschaft denselben Weg. Der „Minister," „Clementine" und die übrigen Gehler'schen Stücke, der „deutsche Hausvater" von Gemmingen, alle brachten den Werth des mittleren, ja des unteren Standes zu einer gemüthlichen Anschauung, und entzückten das große Publicum. — Aber auch die edlere deutsche Dichtung hing nur da mit dem Leben zusammen, war da allein von dem vollsten Hauch des Gefühls durchdrungen, wo sie bürgerliche Verhältnisse, freilich in höherem Sinne, ferne von der weinerlichen häuslichen Misere schilderte. Die edelsten und liebenswürdigsten Erzeugnisse des Göthe'schen Geistes waren selbst solche Blumen der Poesie, am Fensterbrett der Bürgerstube gezogen: Gretchen und ihr häusliches Schaffen, Clärchen mit ihrer Mutter, die Schilderung des Familienkreises in Werther's Leiden, Hermann und Dorothea. Egmont, der Cavalier, der zu dem Bürgermädchen herabsteigt, benimmt sich freier und natürlicher, als der Bürgersohn Wilhelm Meister, der in die adeligen Kriese emporgehoben wird. Der Dichter selbst fühlt sich durch das Vornehme mit genirt, so sehr es ihn drängt und reizt, im Leben wie in der Dichtung sich damit einzulassen. Es liegt in dem schönen Drama „Torquato Tasso" — man kann es nicht leugnen, ein merklicher Zusatz von kleinhöfischer Wichtigthuerei, von Einschränkung durch Rück-

sichten, vom engen Ehrgeiz des Höflingsgeistes; was hier wie ein leichter kalter Zugwind an dem sonst warmen Colorit des Stückes vorüberstreift, wirkt aber in der „Natürlichen Tochter" schon wie ein vereisender Hauch. All' den höher oder niedergestellten Personen, die uns da vorgeführt worden, klebt ein perfider Bedientenzug an, der uns sogleich auf das Frostigste berühren muß.

Es sind zwei verschiedene Sphären des deutschen Bürgerthums, in welchen Schiller und Göthe aufgewachsen sind: das von fürstlicher Protection abhängige, und das reichsstädtisch freie, das aber für höhere Auszeichnung keineswegs unempfänglich ist. Bei Schiller, dessen Lebenssphäre zu drückend niedrig und abhängig war, macht sich in seinen Jugenddichtungen — in den „Räubern" und in „Kabale und Liebe" — ein revolutionairer Zorn gegen die Standesfesseln in leidenschaftlicher Weise geltend; später stellt er einen Cavalier von sehr zweifelhaftem Adel — den Marquis Posa — an die Seite eines Königssohnes, um durch ihn die Ideen des bürgerlichen Liberalismus sogar in der nächsten Nähe eines despotischen Thrones zu vertreten. Ein stolzer Traum, den der in Niedrigkeit aufgewachsene Dichter hier träumte, sich die Möglichkeit auszumalen, wie der Prinz des mächtigsten Staates um die Freundschaft eines Unterthan's bittend wirbt, ihm das Du anträgt, und an seiner Seite das Jahrhundert in die Schranken ruft! Göthe zeigt nirgends einen principiellen Haß gegen den Uebermuth und die innere Aushöhlung der höheren Stände; er hat vielmehr selbst das Streben,

sich zu nobilitiren, aus der bürgerlichen Sphäre emporzusteigen — und sich jener nicht allzu schwer zu lenkenden Fäden eines höheren Einflusses zu bemächtigen. Dieser Drang des Ehrgeizes ist auch ein typischer Zug seiner bürgerlichen Helden, dieser Schöngeister und literarischen Naturen, wie Werther, Clavigo, Wilhelm Meister, die alle die Schranken ihrer Existenz ausweiten, in die freiere Lebensluft der Aristokratie aufsteigen möchten. Auch Tasso, der Dichter, hat keinen höheren Stachel des Ehrgeizes, als den, auch in Staatssachen und Cabinetsangelegenheiten in das Vertrauen seines fürstlichen Gönners gezogen zu werden; es ist sein größter Aerger, daß es da immer nur heißt: „Man muß Antonio schreiben! Fragt Antonio!" Im Uebrigen quält ihn der Trieb der Freiheit nicht, er ist mit begeisterter Loyalität Vasall, und schätzt es als ein Glück, einem Fürsten, den man ehrt, zu dienen. Alles dieses ist so ganz bürgerlich empfunden: dort die stolzen Marquis-Posa-Träume, ebenso wie hier die reizbare Ambition des Protegirten, die ängstlich darauf achtet, ob ihr das Maß der Gunst und Gnade auch voll gemessen wird.

Die einzige Befreiung, sowie jener echte Adel, zu dem sich die deutsche Poesie aus den einengenden Gränzen einer unfreien, bürgerlichen Existenz emporheben konnte, war doch immer jener vom Fittich des Gedankens beschwingte, halb speculative, halb poetische Idealismus, wie er sich uns in Schiller auf so bezeichnende Weise darstellt. Die Philosophie der strengsten Schule, die Kant'sche, stand hier dem Aufschwung der Dichtung

zur Seite: nachhelfend hob sie ihr den Arm in die Höhe, damit sie mit ihrer prometheischen Fackel die ewigen Sterne der Freiheit erreiche. Seine dichterischen Farben, seine künstlerischen Formen holte sich dieser Idealismus aus dem hellenischen Alterthum: aber die Helden der griechischen Dichtung traten dem deutschen Geiste nicht wie dem französischen nach ihrer heroisch-vornehmen Seite, nur nach ihrem rein menschlichen Gehalt entgegen. Die Geschichte mußte ihre Schätze eröffnen, sie mußte als Repertorium bedeutender Stoffe dienen, um so die kleinliche, beschränkte Gegenwart vergessen zu machen — aber ihre Helden stiegen nicht mit ihrer vollen historischen Lebensfarbe, sondern im Widerschein der antiken Kunstform vor der Phantasie des Dichters empor.

Mit einem gravitätischen Heldengang in Kinderschuhen und im Marionettentact beginnt bei Gryphius, bei Lohenstein das deutsche Drama — es bewegt sich in gleichem, feierlich steifen Tempo noch in der Gottsched'schen Schule, bei Cronegk, Elias Schlegel, Weiße weiter — dann sucht es die verlorene Natur bei dem bürgerlichen Schauspiel — zuletzt erhebt es sich über die triviale Natürlichkeit des letzteren wieder zu dem edlen und freien Heldenschritt des historischen Drama's, wie es Göthe, so eigentlich aber Schiller geschaffen. Den rechten königlichen Schnitt haben jedoch die Schiller'schen Tragödien auch nicht; sie unterscheiden sich darin wesentlich von den englischen Königsstücken Shakespeare's, von den Comedias heroycas Calderon's, ja selbst von den Tragödien Corneille's und Racine's.

Bürgerliche Elemente schleichen sich auch da unvermerkt in das heroische Drama ein; so die trivialen, kleinlich giftigen Reden, die zwischen der Wittwe Imperiali und Leonore in „Fiesco" fallen, die Lautensentimentalität Thekla's, die häuslichen Rührungsscenen in „Wallenstein's Tod." Dem Streit der beiden Königinnen in „Maria Stuart" fehlt es an Haltung, er artet in eine unkönigliche Weiberwuth aus: die Staatsräthe der Elisabeth sind keine rechten Lord's, am wenigsten der alte Shrewsbury mit seinem Pathos eines gemüthvollen Alten. Die häufigen Gefühlsemotionen, die Redseligkeit der Empfindung wie jene der Reflexion ist weder heroisch, noch aristokratisch: die Helden, die Männer der That tragen ihr Herz nicht stets auf der Zunge, und den Vornehmen, den Hochgestellten geziemt es nicht, sich ohne Ende zu eröffnen und auszusprechen.

Statt der Helden der That stehen nun aber im deutschen Drama die Vorkämpfer des Wortes, die Weisen, Weltbürger, Gedankenhelden obenan; abstract-symbolische Gestalten, in denen eine ganze Ideenwelt, eine inhaltsvolle Confession, eine umfassende Weltanschauung ihren Ausdruck finden soll; Gestalten, wie Nathan der Weise, Marquis Posa, Faust. Sie bilden eine der hervorstechendsten Specialitäten der deutschen Literatur. Wie wir sehen, hat jeder der drei großen Classiker des deutschen Drama's eine derartige Gestalt geschaffen. Nathan ist der Träger der religiösen Aufklärung, Marquis Posa des von einer Humanität getragenen Freiheitsideals — Faust endlich soll der Mensch überhaupt sein, der da „irrt so lang er strebt," der von der Ironie

des Lebens bald durch flache Unbedeutendheit geschleppt und von dem Urquell des Geistes abgelenkt wird, bald sich wieder ringend und strebend emporhebt. Nathans berühmtes Gespräch mit dem Sultan Saladin, Marquis Posa's Audienz bei König Philipp haben jedoch die ausbeugende, resignirende Wendung mit einander gemein. Jener verweist auf den künftigen Richter, der dereinst über die Echtheit der Ringe das Urtheil fällen soll — Marquis Posa erklärt sich als einen Bürger jener Zeiten, welche kommen werden. Der deutsche Liberalismus hat in der Religion und Politik die weiteste Perspective, aber er scheut die gewaltsame Lösung, und vertagt immer wieder die Entscheidung. Auch das Problem des Faust, wie es im Prolog aufgestellt wird, erscheint am Schluß nicht als gelöst. Faust schwebt nicht durch eigene Kraft in die Sphäre der gereinigten Geister empor, der Herr der Heerschaaren muß als „deus ex machina" einschreiten, das menschliche Ringen und Streben ist des Teufels, wenn nicht die göttliche Gnade zum Schlusse durch ein Wunder eingreift. —

Merkwürdig ist dies, daß diese Helden der Idee und der Zukunft, diese Träger allgemein menschlicher Probleme an culturhistorische Besonderheiten geknüpft sind, die allem Anschein nach ihrem innersten Wesen fremd sind. Nathan, der doch die Einseitigkeit des Judenthums überwunden hat, ja über allen Religionen unparteisch steht — er ist ein syrischer Jude aus der Zeit der Kreuzzüge, wo die drei Confessionen, zwischen denen sich hier sogar ein gemüthliches Familienband knüpft, gerade mit dem zähesten Fanatismus einander

gegenüberstanden. Marquis Posa, der nur noch dem Credo der Humanität und der Freiheit huldigt, — er ist doch zugleich geistlicher Ritter, ist Malteser, und steht durch das weiße Kreuz auf schwarzem Mantel mit der schon damals sich überlebenden Romantik des Mittelalters wenigstens in äußerlichem Zusammenhang. Er hat an einer spanischen Universität studirt, nicht wie Hamlet in Wittenberg, er lebt im Lande der Auto-dafé's, und dennoch wachsen diese Zukunftsideen in seinem Kopfe und König Philipp selbst muß ihn vor seiner Inquisition warnen! Und Faust? Der absolute Mensch, der Repräsentant der unbegränztesten Anschauung, der nie erschöpften Sehnsucht, der ewigen Ungenügsamkeit des Geistes, der den reichsten Lebensstoff consumirt und im Genusse doch wieder nach neuen Begierden schmachtet — er, der verkörperte Genius jenes erweiterten Fühlens und Denkens, das mit der Sturm- und Drangperiode in die deutsche Literatur drang — er ist doch auch wieder nur die wohlbekannte Gestalt des Zauberdoctors aus dem Puppenspiel, mit der clavis artis magicae und dem Buche des Nostrodamus auf seinem Pult, von dem phantastischen Apparat des Hexen- und Geisterwesens umgeben, im Hintergrund den Höllenbreughel der Walpurgisnacht! Wie seltsam! in all' diesen drei Gestalten tritt uns das Ideal einer rein menschlichen Existenz — ja selbst ein Ideal der Zukunft in den Formen einer heterogenen Vergangenheit überraschend und befremdend entgegen — aber gerade dadurch war die Möglichkeit geboten, diesem Ideal eine bestimmtere Gestaltung, einen wirksam contrastirenden

Hintergrund zu geben, die Farbe des Lebens in den allzu gedankenhaften Stoff zu bringen, und ihn so für die Poesie zu retten.

Man darf eben nicht glauben, daß ein Stoff für die Poesie nie genug ideal sein könne: es giebt solche, die für die dichterische Darstellung schon viel zu ideal sind. In dem reinen Lichte der Ideenwelt verfließt eine jede bestimmtere Gestalt, und der Dichter tritt zuletzt selbst an die Stelle des Helden, den er zum Vertreter seiner Ideen gemacht. Lessing's Nathan, Schiller's Posa, und vollends Göthes Faust ermangeln wohl nicht aller Individualisirung — aber doch gilt auch von ihnen das eben Gesagte. Aus dem Gedankenleben unserer Dichter sind sie hervorgegangen, und gehen auch wieder in dasselbe auf. Faust ist im ersten Theil noch ein Individuum, mit voller poetischer Wärme erfaßt und gestaltet, im zweiten Theil ist er nur mehr eine Personification, ein Gedankenwesen, an welches sich Gedankendinge aller Art schattenhaft herandrängen, fast nur noch der bloße Vereinigungspunkt für die mannigfachsten Aperçu's und Anschauungen, die sich später in Göthe's Geist ansammelten. Der Geist des Marquis-Posa'schen Idealismus lebt in den historischen und ästhetischen Studien Schiller's, die zunächst folgen, fort, und die Briefe über die ästhetische Erziehung der Menschheit sind fast nur die philosophische Ausführung des Gedankens, wie das Jahrhundert durch den pädagogischen Einfluß der Kunst für das Ideal des Marquis Posa reif gemacht werden solle. Die Idee zu Lessing's „Nathan" ist durch die theologischen Streitschriften ge-

gen Götze angeregt; Nathan ist, wie Lessing ihn selbst nannte, ein Product der Polemik, die dichterische Erledigung jenes endlosen und ermüdenden Streites. Das erste Wort, das er über dieses Thema sprach, wurde bei der Herausgabe der Fragmente des Ungenannten gesagt, das letzte Wort hierüber war die berühmte Parabel von den drei Ringen.

Lessing wollte sich Ruhe schaffen vor dem fruchtlos sich erneuernden Kampf; er hing das Rapier an die Wand, mit welchem er seinen Gegnern so manchen Hieb und Stoß versetzt, und beendete den Streit dort, wohin sie ihm nicht folgen konnten — auf der Bühne. Mit wem soll ich mich über die Religion, über das Christenthum verständigen? so mochte sich Lessing fragen. Mit den Altlutheranern, diesen Lungenhelden der Kanzel? Mit dem Hauptpastor Götze? Unmöglich! Eher mit den Saracenen, als mit dieser Art von Christen! Und siehe da: Nathan der Weise verständigt sich wirklich mit Sultan Saladin über diesen Gegenstand. — Ein ähnliches Gefühl mochte Schiller leiten, als er seinen kühnen Malteser, diesen wahren „Ritter vom Geiste," dem Don Philipp gegenüberstellte, und ihn in Madrid Worte sagen ließ, die ein deutscher Marquis Posa nicht an dem letzten der deutschen Höfe hätte aussprechen dürfen. Es ist wahr — Don Philipp war ein Despot, oder vielmehr das Regierungssystem, dem er sich mit Leib und Seele verschrieben, war ein despotisches; aber er blieb doch dabei eine imponirende, echt königliche Erscheinung. Schiller konnte es sich eher vorstellen, daß dieser einen Idealisten mit

den Anschauungen der 80er Jahre des vorigen Jahrhunderts mit sich hätte reden lassen, als irgend ein deutscher Fürst von damals. Stolz zum mindesten liebte Philipp den Spanier; daß aber z. B. der Herzog von Württemberg den Deutschen nicht so liebte, dessen wußte sich Schiller, der ehemalige Festredner der Karlsschule, noch sehr wohl zu erinnern.

Um wieder auf Nathan zurückzukommen — ist es nicht so, als ob Lessing bei der Zeichnung dieses Charakters das Vorgefühl überkommen hätte, wie milde und versöhnt er wohl selbst im Alter, das schon an der Thüre klopfte, jene Streitfragen betrachten werde, für die er als Mann so tapfer und heiß gerungen und gekämpft? Das Ideal der beruhigten, über die Gegensätze sich erhebenden Weisheit des höheren Alters schwebte ihm deutlich vor — aber er sollte im Leben dieses Ziel nicht erreichen. Ihm war es bestimmt, als Mann zu sterben, damit dem deutschen Volke das Bild eines ganzen und abgeschlossenen Mannes, der für das Echte und Wahre auf dem Felde des Geistes rüstig gekämpft, erhalten bleibe. — Göthe's Faust altert mit dem Dichter selbst; er macht wie sein höheres poetisches Ich alle Phasen seines Lebens, seiner Anschauungen und Bestrebungen mit ihm durch, von dem Sturm und Drang der Jugend bis zu den Grillen der späteren Jahre. Anfangs durchstürmt er das Leben groß und mächtig, dann aber geht es weise, geht bedächtig. Zuletzt wird die Zeit Herr über den greisen Ringer, nachdem die Sorge mit ihrer lähmenden Macht an ihn herangetreten. Schiller dagegen bleibt jung mit dem

Helden seiner Jugend, mit Marquis Posa, in welchem er sein innerstes Wesen niedergelegt und aus sich herausgestellt hat. Auch in den späteren Dichtungen wirkt bei ihm das Marquis-Posa-Element nach — sowohl in dem jugendartigen Aufschwung des Gefühls und dem edlen sittlichen Pathos, wie auch in jenem Freiheitsglauben, der noch in dem letzten Drama Schillers, in Wilhelm Tell, so hell aufleuchtet! Als auf dem Rütli geschworen wird, schreitet Posa's Schatten unsichtbar, aber vernehmlichen Schrittes hindurch; es spricht sein Geist aus den Seherworten des sterbenden Attinghausen, als dieser die Alpen im Morgenrothe der Freiheit glühen sieht! — So sind diese Helden des Gedankens bei den ideellen Beziehungen, die in ihnen ausgesprochen sind, auch symbolisch für die Persönlichkeit der Dichter selbst. Sie sind es auch, die vorzugsweise den Charakter der classischen Poesie der Deutschen bezeichnen, welche, um es mit Einem Worte zu sagen, weniger eine Dichtung der Gestalten ist, als der Ideen — gleichsam nur eine große, poetische Confession, ein geistiges Vermächtniß edler und hochgestimmter Geister an ihr Volk, an die Nachwelt.

II.

Gottsched und seine Zeit.

Ich komme nun auf die Vorbereitungszeit der deutschen Literatur im 18. Jahrhundert, auf Gottsched und seine Epoche zu sprechen, so weit diese für die Entwickelung des Drama's von Bedeutung ist.

Aber — so könnte man fragen — ist es wohl in unserer Zeit, die es so „herrlich weit gebracht," noch zulässig, von einem Manne zu sprechen, der vergessen und verschollen, schon seit dem Bodmer- und Breitinger'schen Streit im Strafwinkel der deutschen Literatur steht? Gottsched, die alte Perrücke! Er, der Spott jedes Primaner's, der gemäß den literaturhistorischen Heften des Herrn Professor's ebenso zur Verachtung Gottsched's wie zur Bewunderung Klopstock's verhalten wird, natürlich beides auf Treu und Glauben. Ist doch der Herr Professor selbst auch ein Gottschedverächter auf Treu und Glauben — er kennt den Mann, wenn er sehr unterrichtet ist, nur aus Gervinus und Koberstein, meist aber aus Vilmar oder sonst einem bequemeren Handbuch — und doch ist er, zehn gegen eins, ein Vollblut-Gottscheder, der zu seiner Zeit in Leipzig in

Devotion vor dem Herrn Senior der deutschen Gesellschaft erstorben wäre.

Der literaturhistorische Autoritätsglaube ist ein Hauptübel unserer Bildung. Die Meisten sehen den Wald vor lauter Bäumen, die Literatur vor lauter Literaturgeschichte nicht. Sie sind ganz „gervinusfest," haben aber das Wenigste mit eigenen Augen gesehen und beurtheilt. Auf diese Weise bildet sich eine solche Menge erborgter, reproducirter, nachgesprochener, nachgeschriebener Urtheile heraus, daß man schier darüber erschrekken möchte.

Was nun Gottsched zunächst betrifft, so fällt mir eben nicht bei, geradezu für ihn einzustehen und ihn vertreten zu wollen; übrigens stehen seine Verdienste ebenso objectiv fest, wie seine literarischen Sünden. Nur darauf möchte ich hinweisen, daß man sich's in's Gewissen schreiben sollte, ihn milder zu beurtheilen — oder doch nicht ohne die vorangegangene schärfste Selbstprüfung, ob man nicht mit ihm verwandte Elemente in seinem eigenen Wesen vorfinde. Der Gottschedianismus ist ein charakteristisches Urphänomen des deutschen Wesens, das sich von Zeit zu Zeit, wenn auch in anderer Form wiederholt. So lange es eine deutsche Literatur und deutsche Professoren giebt, wird es wohl ab und zu an Gottschedeen nicht fehlen.

Wir finden in Gottsched die prosaische Seite der deutschen Natur eigenthümlich vertreten; die Ausdauer, die Ordnungsliebe, das Bestreben, überall abzurechnen und zum Ende zu kommen; zuletzt auch die Eitelkeit und den Hochmuth, wie sie geschäftigen und

verdienstlichen, aber dabei unproductiven Menschen so häufig eigen zu sein pflegen. Daher erklärt sich denn auch seine polternde Wuth in späteren Tagen, als er, der so viel geschafft und doch nichts geschaffen, durch eine einzige begeisterte That in der Literatur sich das Terrain abgewonnen sieht.

Ein nüchterner Verstandesmensch, wie er war, hatte er in der Poesie keinen Sinn für ihr natürliches Wesen, d. i. für das Poetische selbst, sondern nur für das Rationelle, Regelgerechte an ihr, für jenen formgebenden Verstand, der sich allerdings auch in der Dichtkunst manifestiren muß; da aber seine Poetik durchaus nur von diesem ängstlichen Regelsinn dictirt war, so wurde derselbe dem höheren Geiste gegenüber, der sich in der Poesie zu offenbaren hat, zu einem geradezu geistlosen Formalismus. Die Sauberkeit, die Correctheit, wenn wir so sagen dürfen — die Kalligraphie des poetischen Styls, die ging ihm nun einmal über Alles. Wo hätte nun er, der gewissenhafte Schreibemeister, wohl bessere Vorlegeblätter für die Schönschrift der Poesie finden sollen, als bei Corneille, Racine, Addison? — Gottsched suchte eine Form für die deutsche Dichtung, ehe sie noch einen Inhalt besaß, ehe sich in dem deutschen Gemüth ein zur poetischen Bearbeitung geeigneter Stoff vorbereitet hatte. Die Form fand sich wohl — es war eine solche, die dem Regelbegriff am meisten entsprach, die sich am leichtesten abgießen und auf einen beliebigen Stoff anwenden ließ, der nun eben nicht durch die Tiefe des Gemüths hindurchgegangen war: der Rococostyl der Franzosen und der jetzt ebenfalls galli-

cisirenden Engländer. Auf dem ungepflegten Boden der heimischen Literatur, wo bis jetzt eitel Unkraut aufgeschossen, einen französischen Garten im Style le Nôtre's anzulegen, das betrachtete er als seine nächste Aufgabe. Und in der That — schon waren einige geschorne Hecken und schnurgerade Baumgänge hergestellt; hie und da wucherte wohl noch ein eigensinniger Zweig regelwidrig hervor — aber da war gleich die kritische Gartenscheere bei der Hand, um die verletzte Regel wieder zu Ehren zu bringen.

So weit halten auch wir mit Gottsched's Tadlern gleichen Schritt. Nun wollen wir aber auch versuchen, seine Stellung literaturgeschichtlich zu begreifen. Wir dürfen nicht außer Acht lassen, daß von Anfang an die Autoritäten unserer Literatur einen erziehenden, einen pädagogischen Einfluß auf die Nation zu üben bemüht waren: wie Gottsched, so auch Lessing, Herder und Schiller. Nur war die Lehrstufe eine verschiedene, die jeder von ihnen vertrat, und ebenso die Methode, die Art des Einflusses eine andere. Gerade so, wie nun Gottsched eben war, mit dem nüchternen Ordnungssinn und der modischen Nettigkeit und Sauberkeit, die bei ihm die Stelle des tieferen Schönheitssinnes vertrat — gerade mit diesen so oft verspotteten Eigenschaften, wir dürfen es nicht verkennen, war er eben der Mann seiner Epoche. Galt es doch damals, die deutsche Literatur zunächst von äußerster Roheit zu säubern; dazu war die Zeit noch nicht gekommen, einen tieferen Inhalt in sie einzuführen. Gottsched war in seinen Bestrebungen für Reinigung und Klärung der Sprache

und Schreibart, mochte auch sein Standpunkt ein beschränkter sein, doch im Ganzen von einem richtigen Zuge geleitet. Eine naturgemäß und organisch sich entwickelnde Literatur braucht allerdings keine Regel — in ihr wirkt das schaffende Naturgesetz, das von innen heraus das Schöne bildet — um so mehr bedarf aber eine verwilderte Literatur der Regel: sie bedarf des äußeren Maßes, weil ihr das innere verloren gegangen ist. Sie muß die Schule der Correctheit durchmachen, um dann erst den Sinn und die schöpferische Kraft für die Schönheit wiederzugewinnen. Daß die deutsche Literatur, die durch den Schwulst und die Frivolität der Schlesier, die Ballette der Hofpoeten, durch den sinnleeren Luxus des Opernwesens und durch die Verschlammung einer possenhaften Volksbühne hindurchgegangen war, einer gründlichen Correction bedurfte, wer wird dies läugnen? Diese Correction war Gottsched's Sendung. Mag der Leipziger Dictator des Geschmacks, der mit dem Schulmeisterbakel über eine noch unflügge Literatur herrschte, den Folgezeiten noch so lächerlich erscheinen — zu seiner Zeit stand er unbestritten auf dem rechten Platz.

Wie man für die ersten Vorstufen des Elementar-Unterrichtes noch keines genialen Lehrers von umfassenden Anschauungen, sondern nur eines geduldigen und ernsten Präceptors bedarf, so ist es auch mit der literarischen Erziehung im Großen und Ganzen der Fall. Es war genug, damals nur die allgemeinen Formen der Bildung in der Literatur festzusetzen, wenn auch dabei der Einfluß einer falschen Regel, einer formalen Pedanterie mit unterlief: als sich später die eigenthümliche

innerliche Kraft in der Literatur regte, machte sie schon durch sich selbst von jener schulmeisterlichen Einschränkung sich frei. Gottsched's größter Irrthum war nur der, daß er es später übersah, wie die deutsche Dichtung inzwischen majorenn geworden und sich nicht mehr seinem Präceptorstabe fügen konnte. Das machte ihn unwillig und heftig, er wurde der neuen Entwickelung gegenüber ein böswilliger literarischer Intriguant, und brachte sich so um den letzten Rest des Respectes, der früher so reichlich an seinem Namen gehaftet.

Die Gallomanie Gottsched's darf man ihm eigentlich nicht allzu hoch anrechnen; er ging da nur, obgleich nicht ohne Kritik und selbständigere Auffassung mit der allgemeinen Richtung der Zeit. Uebrigens kam es ihm dabei auf das Princip der Correctheit als solches, nicht blos auf eine blinde Nachäfferei der Franzosen an. Wie ein Magister, der ungezogene Jungen zurechtzusetzen hat, auf gesittete, wohlgezogene als Muster hinweist — so wies Gottsched auf das Vorbild der feinen, anstandsvollen Franzosen hin. Es ist beiläufig so, als würde er zu den Deutschen gesagt haben: Seht ihr wüsten Bursche, die ihr euch bisher so toll mit Pickelhäring und Scaramuz auf der Wiese herumgetummelt, die ihr euch den Magen mit Lohenstein'schem Schwulst überladen und dann das Weise'sche Wasser nachgetrunken, die ihr euch in den Schaustücken eurer Opern an Schlachtfesten und Pferdemärkten ergötzt und auf euren Bühnen bei Ochsenhändlern und Fischweibern wohlgefühlt — seht einmal hin, wie feingesittet und manierlich sich dort die Franzosen bewegen! Jeder

Schritt nach Tact und Maß, jede Bewegung, jeder Pulsschlag nach der Regel! Und die vornehme Gesellschaft, in die sie ihre Bühne versetzt! Durchwegs Helden und Könige, — und welche edlen Gesinnungen, welche rednerische Würde, welcher Anstand!

Seine Deutschen auch auf diesen Standpunkt der formellen Bildung zu heben, dies war sein eifrigstes Bestreben, die leitende Idee seines ganzen literarischen Treibens und Schaffens.

Die französische Literatur war ihm, wie Danzel mit treffender Schärfe bemerkt, nur „jene Musterliteratur der neueren Welt, die er als Schablone brauchen zu können glaubte, um den Grundriß zur deutschen durch sie hindurchzuzeichnen." Boileau, Corneille, Racine, St. Evremond und wie sie weiter heißen mögen, sind nach seinem eigenen Geständniß seine Lehrmeister, durch deren Brille er auch die Alten im Grunde allein ansieht — die er aber nicht darum so hoch stellt, weil es hergebracht war, sie als Autoritäten anzuerkennen, sondern weil seine formale Verstandesbildung sich in innerer Uebereinstimmung mit ihnen fand. Wenn er die Dichterwerke der Franzosen als Muster aufstellt, so zeigt er darin eine gewisse Autonomie des eigenen Urtheils, indem er dieselben nur dem Princip, nicht aber der Ausführung im Einzelnen nach als unverbesserlich hinstellt; so muß sich z. B. Racine's Iphigenia in seiner Bearbeitung sogar die Hinzufügung einer Scene gefallen lassen.*) — Seine Poetik ist ebenso sehr die ästhetische

*) Gottsched und seine Zeit von Th. W. Danzel. S. 341.

Ergänzung der Wolff'schen Philosophie, deren Anhänger er war, wie sie anderseits auch wieder ein Ausfluß der Doctrinen von Corneille, Hedelin, Dacier u. s. w. ist; zunächst aber hielt er entschieden daran fest, es müßten sich auch die Regeln der Dichtkunst a priori aus der Vernunft deduciren lassen. Aber wie natürlich, konnte er auch auf diesem Wege nur das französische Kunstideal als das einzig vernünftige deduciren, aus keinem andern Grunde, als weil doch keine andere Vernunft, als die der Zeit, ihm seine Poetik dictirte, jene im formalistischen Geschmack befangene Vernunft, die in allen von Allongelocken belasteten Gehirnen damals thätig war. Gottsched's Formalismus lag also schon in seinen Grundansichten, wie überhaupt in dem Charakter der ganzen Epoche, und war nicht etwa blos den Franzosen abgelernt und nachgesprochen. Allerdings fand er durch sie die erwünschte Bestätigung und Kräftigung, und trat, indem er sich auf sie berufen konnte, nur noch mit größerer Sicherheit und Zuversicht auf.

Schon Thomasius, den man in der Regel unter den Koryphäen des erwachenden Deutschthums anführt, gab den bedenklichen Rath: „Man ahme denen Franzosen nach, denn sie sind doch heutzutage die geschicktesten Leute und wissen allen Sachen ein recht Leben zu geben." Gottsched seinerseits will, wie es scheint, den französischen Einfluß nur für die Schulzeit der deutschen Literatur gelten lassen; nachdem sie ihren Geschmack an Uebersetzungen hinreichend gebildet, dringt er selbst auf das Nachdrücklichste auf die Entstehung deutscher Originalwerke. Er, der gelästerte Halbfranzose, tritt hier

geradezu mit einem entschiedenen patriotischen Selbstgefühl auf. Obgleich er für ein neues, modisches Ameublement nach französischen Mustern sorgt, packt er zugleich mit dem Stolz der wirthschaftlichen Hausfrau Alles heraus, was von aufgestapeltem Garn und Linnen in den Schränken liegt — und stellt es in seinem „nöthigen Vorrath zur Geschichte der deutschen dramatischen Dichtkunst" zur Schau. Sein Inventar über die deutsche Literatur weis't nicht weniger als 1200 Schauspiele aus, von denen freilich nur ein sehr geringer Theil nach den Regeln der Alten eingerichtet ist; aber zum wenigsten sei dies doch, wie Gottsched hervorhebt, ein sehr anständiger literarischer Haushalt, mit dem sich schon weiter wirthschaften lasse, und der auch den Muth zu einer erneuten Production erwecken könne. Nach den ersten Anläufen und Versuchen seiner Schule erklärt er sich schon äußerst zufrieden und indem er das Neue sammt dem Alten überschlägt, ergiebt sich ihm in allen größeren Dichtungsarten ein Facit, mit dem man sich vor aller Welt sehen lassen könne.

„Von Heldengedichten" — so schreibt er in seiner kritischen Dichtkunst — „haben wir nicht nur unter den Alten den Theuerdank und Froschmäusler, sondern auch Hohenberg's Habsburgischen Ottobert und geraubte Proserpina, und Postel's sächsischen Wittekind. Sind diese auch nicht so gut, wie Homer, Virgil und Voltaire (und in der That die Fabeln an sich oder die Gedichte selbst sind besser gerathen, als die rauhen garstigen Verse), so sind sie doch nicht schlechter als das, was Marino, Ariost, Chapelain, St. Amand und Milton in dieser Gattung geliefert haben. (!!) Man muß sich nur über die sclavische Hochachtung vor dem Ausländischen, die uns Deutschen mehr geschadet als genützt hat, erheben."

Und weiterhin heißt es:

„In Trauerspielen haben wir den Ausländern nicht nur den Gryphius, Hallmann und Lohenstein, sondern auch sehr viel andere neuere Dichter entgegenzusetzen. Thun es diese einem Corneille und Racine noch nicht in Allem gleich, so haben sie auch viele von den Fehlern dieser beiden Franzosen nicht an sich, und können es doch theils mit den neueren Franzosen, theils sowohl mit den Welschen als mit den Engländern aufnehmen, deren Schaubühne in großer Verwirrung ist. In der Komödie haben wir nicht nur Dedekind's, Gryphius', Riemer's und Weisens, sondern eine große Menge anderer Stücke in den Händen, die seit 200 Jahren bei uns gedruckt worden. Halten diese keine Vergleichung mit den Lustspielen des Molière und Destouches aus, so dürfen wir dennoch weder den Welschen noch den Engländern im geringsten weichen — es sei denn in der Liebe unseres Vaterlandes, worin es uns jene unstreitig zuvorthun; doch zeigen sich auch hier schon einige muntere Köpfe, die durch glückliche Proben uns Hoffnung machen, daß wir den Franzosen nicht lange mehr den Vorzug werden zugestehen dürfen."

Also frisch darauf losgesteuert und fortgeschrieben! Dies ist der Schluß Gottsched's. Jetzt wird es mit dem Steuerruder der Regel, das ich euch in die Hand gegeben, um so besser vorwärts gehen, wenn früher schon ohne Regel so Reputirliches geleistet wurde! Kann zwar — unter uns gesagt — das altfränkische Zeug uns selbst nicht mehr genügen, nachdem ich euch so herrlich über das Wesen der Dichtkunst aufgeklärt habe: so dürfen wir es uns doch nicht merken lassen, und namentlich den Ausländern, die schon hochmüthig genug sind, nicht gar zu viel zugeben.

Hat nun Gottsched in der That, indem er mit solcher Entschiedenheit „die sclavische Hochachtung" des Ausländischen zurückweist, indem er sagt, jetzt seien die

Lehrjahre vorüber und die Zeit der Originaldichtungen da — die deutsche Poesie schließlich emancipiren und auf eigene Bahnen lenken wollen? Nichts weniger als dies! Mit den Originalwerken hat es Gottsched nicht so gemeint, daß die deutsche Literatur endlich Ureigenthümliches schaffen, aus ihrem eigenen Geiste sich neue Formen bilden werde; er verstand es nur so, daß sie jetzt bereits die Kunstgeheimnisse der Franzosen völlig weg habe, und bald schon poetische Producte jeder beliebigen Gattung ebenso elegant, polirt und regelrecht, wie die Franzosen werde zu liefern im Stande sein. In Gottsched selbst hatte Deutschland ohnehin schon seinen Boileau, wenn nicht noch mehr; singt ihn doch Friedrich Melchior Grimm, der nachmalige Freund der Encyklopädisten, mit folgenden Versen an:

. . . Großer Geist, du, den die Klügsten schätzen,
Du, den wir dem Horaz mit Recht zur Seite setzen,
Dem Frankreich's Boileau weicht ꝛc.:

Warum sollten unter solcher Leitung auch die deutschen Corneille's, Racine's und Molière's noch lange ausbleiben? Wie etwa der Industrielle sagt: dies ist ein so ausgezeichneter Stahl, daß man ihn von dem englischen kaum mehr unterscheiden kann — ja man würde ihn gewiß mit ihm verwechseln, wenn nicht der Fabriksstempel bewiese, daß wir ihn hier zu Lande erzeugt haben — so, meinte Gottsched allen Ernstes, werde man auch bald sagen können, wir erzeugen jetzt in Deutschland regelmäßige Poesie nach allen Gesetzen des Aristoteles, Horaz und Boileau auf das Beste; dieser Artikel, der früher nur in Frankreich zu haben war,

ist jetzt bei uns in gleicher Qualität vorräthig, und wäre nicht der sprachliche Unterschied, der ihn zu unserem Eigenthume stempelt, so würde man die Werke unserer neuesten Dichter mit jenen der französischen Classiker nahezu verwechseln. Während er also von anzuhoffenden originalen Meisterstücken spricht, strebt er eigentlich ganz unbewußt die völlige Verwischung des Nationalen und Eigenthümlichen an. Wie es für ihn nur eine einzige Regel giebt, so auch nur eine einzige mustergiltige Poesie: die deutsche Dichtung durfte daher nichts specifisch Anderes hervorbringen, als die französische, wenn es nicht wieder etwas Schlechtes werden sollte. Das Gute in der Literatur konnte im Sinne der Gottsched'schen Poetik nicht ein Neues sein, sondern nur die immer sorgfältigere, immer gefeiltere Reproduction des anerkannten Alten; und hatten schon die Franzosen sich eingebildet, die Griechen im Sinne des antiken Ideals selbst corrigirt zu haben, warum sollten es die Deutschen sich nicht zutrauen, in fortgesetzter Steigerung wieder die Franzosen zu corrigiren?

Um dieses Ziel zu erreichen, genügte es nicht, der deutschen Literatur blos den plebeiischen Charakter abzustreifen; sie mußte noch unter einen dauernden positiven Einfluß gestellt, durch eine förmliche Dictatur des Geschmacks disciplinirt werden, damit sie nicht wieder in verschiedene Richtungen zerfahre, sondern sich einem leitenden Gedanken unbedingt unterordne. In diesem Sinne war Gottsched gleich anfangs darauf be-

dacht, die von Burkhard Mencke gegründete Görlitzer Gesellschaft, die er in Leipzig vorfand, zu seinem Organe umzuschaffen; sie sollte fortan unter dem Namen „deutsche Gesellschaft" gleichsam eine akademische Obervormundschaftsbehörde der erneuten Dichtung, ganz nach dem Vorbild der Académie française in Paris, vorstellen. „Wir verlangen zwar," sagt Gottsched, „weder unserer Fähigkeit noch unseres Ansehens halber einer so großen Akademie an die Seite gesetzt zu werden. Wir kennen unsere Schwäche sehr wohl — unsere Absichten aber sind zum wenigsten mit den ihrigen einerlei."

Das literarische Treibhaus stand nun da — aber um recht stattlich auszusehen, hätte es sich eigentlich an eine Palastwand lehnen, im Garten eines Großen stehen sollen. Die Académie française war aus einer Privatgesellschaft des Cardinal Richelieu hervorgegangen; für die deutsche Gesellschaft suchte erst Gottsched einen kleinen deutschen Richelieu, der sich die Protectorswürde antragen ließe. Er fand sich in der That in dem königlich polnischen Staatsminister Grafen v. Manteuffel, einem Cavalier von feiner französischer Bildung und einem der einflußreichsten Männer am Dresdner Hofe. Auf ihn wurde speculirt, daß durch seine Vermittlung die deutsche Gesellschaft zu einer königlichen oder kurfürstlichen erhoben werde. „Der Hof könnte," so proponirt Gottsched seinem Gönner, „etwa die Beschäftigungen der beiden Pariſiſchen Akademien, nemlich der Académie française und des belles Lettres mit einander in einer einzigen verbinden und alsdann könnte

eine solche Gesellschaft dem Hofe noch nützlicher vorkommen, zumal, wenn sie auch jährlich etliche deutsche Schauspiele auf französischem Fuß für den Hof zu liefern verbunden würde."

Der Plan zerschlug sich — aber Gottsched erneuerte immer wieder den Versuch, die einmal disciplinirte Literatur auch zu nobilitiren, indem er eine bleibende Beziehung zu den deutschen Höfen auf das Eifrigste einzuleiten bemüht war. Er glaubte bereits die deutsche Poesie bis zu dem Grade herausgestutzt zu haben, daß sie wie in Frankreich zur Verherrlichung der höheren Lebenssphären dienen könne: und so suchte er denn nur für die auf höfischen Fuß eingerichtete Literatur auch den entsprechenden Hof. Mochte auch eine sehr starke Dosis Eitelkeit eine Haupttriebfeder dieser endlosen Gunstbewerbungen Gottsched's sein — so kann man sie doch nicht als die einzige gelten lassen. Nur in dieser Art konnte, nach seiner richtigen Einsicht, die neue künstliche Entwicklung der Literatur für die Dauer gesichert werden; so lange sie, die ganz nach dem Muster der französischen Hofdichtung zugeschnitten war, nicht factisch für courfähig erklärt wurde, schwebten die Gottsched'schen Reformen gleichsam ohne Halt in der Luft. Der Naturwuchs einer ungeregelten Volksdichtung konnte sich jeden Augenblick erneuern, der Geschmack, dem er mit Mühe einen Mittelpunkt geschaffen, lief dann wieder Gefahr, auf's Neue decentralisirt zu werden, und Alles war dann wie zuvor. Das natürlich Gewordene erhält sich durch sich selbst, das willkürlich und künstlich Gemachte bedarf des

Schutzes der Autorität, der Sanction eines mächtigen Willens.

Gottsched wurde aber mit seinen Tendenzen von oben her nicht recht verstanden, oder vielmehr bei der völligen Gedankenlosigkeit der meisten damaligen Regierungen gar nicht gewürdigt. Wenn in dem deutschen Absolutismus nur irgend ein Programm, eine klar bewußte Richtung gewesen wäre, so hätte er in dem Gottschedianismus ein verwandtes Element begrüßen und ihn auf's Kräftigste unterstützen müssen. Gepriesen sei eben darum die Beschränktheit der damaligen Höfe, daß sie zur künstlichen Centralisirung des deutschen Geschmacks nicht ihre Hand boten, und so der jüngeren Generation der deutschen Literatur freie Luft ließen, sich auf eigene Hand zu entwickeln!

Hin und wieder fanden die Bestrebungen Gottsched's in den allerhöchsten Kreisen ein vorübergehendes Interesse, ein gnädiges Knopfnicken, aber keine dauernde Unterstützung. Er klopfte überall an: in Cassel, in Zerbst, in Sachsen, in Preußen, zuletzt besonders eindringlich in Wien — nirgends gab es faßbare Erfolge, an die sich anknüpfen ließ. Man hatte sich an den Höfen längst die französische Originalbildung, wenn auch in sehr äußerlicher Weise angeeignet und geläufig gemacht: wozu sollte man sie wieder ins Deutsche übersetzt sich aufs Neue entgegenbringen lassen! Trinkt man doch lieber an einer gut besetzten Tafel echten Champagner, als solchen, der aus einheimischen Weinen, wenn auch noch so geschickt bereitet wird!

Wie schon aus der bisherigen Darlegung erhellt, ließ es Gottsched an einer planmäßigen Thätigkeit bei seinen literarischen Reformbestrebungen nicht fehlen. Auf die gelehrten Kreise suchte er durch die deutsche Gesellschaft, auf die vornehme Societät durch seine beständig erneuerten Connexionsversuche einzuwirken: nun ersah er sich auch dem großen Publicum gegenüber ein passendes Organ für seine Zwecke — und fand es in der Neuber'schen Schauspielertruppe. Ueberall wählte der kluge Mann sehr materielle Mittel für seine Tendenz: der Dünkel der Gelehrten wurde durch die Diplome gekirrt, die er als Senior der deutschen Gesellschaft ertheilte, der Eitelkeit der Großen wurde das Räucherwerk der Dedicationen und Gelegenheitsgedichte gezollt, mit denen Gottsched sehr bereitwillig bei der Hand war, dem Speculationstrieb eines Theaterunternehmers machte er sich durch die glänzenden Luftspiegelungen der Cassaerfolge verständlich, die er für das neue Repertoir nach französischem Schnitt in Aussicht stellte. Es mußte ihm ernstlich um die Sache zu thun sein, wenn er bei all der Gravität seiner Rectorwürde, die er sonst so vollgewichtig in die Wagschale warf, es doch über sich brachte, nicht blos den Studenten, sondern sogar den Komödianten einmal ein Collegium über den guten Geschmack zu lesen!

Ein Rector magnificus von damals und der Principal einer wandernden Bühne zu jener Zeit! Welch' ein ungeheurer Abstand! welch' ungleiches Bündniß! Aber Gottsched sah gleichwohl die Wichtigkeit der so unebenbürtigen Allianz ein, wenn das Princip der Cor-

rectheit und der modernen Bildung, wie er sie verstand, nicht blos eine Doctrin bleiben, sondern wirklich in die Massen dringen, sich der allgemeinen Anschauung bemächtigen sollte. Von der Bühne herab mußte das in lautem Wiederhall in die Welt hinausschallen, was er vom Katheder herab nur den Auserwählten lehren konnte. Danzels Auffassung ist sehr fein und richtig, wenn er sagt: „es sei dabei gar nicht einmal auf das Drama als solches abgesehen gewesen; Gottscheden lag es im Grunde nur daran, sein formelles Princip eben überall, und deshalb denn auch unter Anderm im Drama durchzuführen; und wenn er dieses besonders in's Auge faßte, so war es deshalb, weil er seinem Princip auf diese Weise die größte Popularität versprechen konnte. Die Vorstellungen der herumziehenden Schauspielergesellschaften galten ihm für ebenso viele, bald an diesem, bald an jenem Ende von Deutschland angestellte Vorlesungen von oratorischen Musterstücken." *) So wie ihm die Poesie eigentlich nichts Anderes war, als eine andere Art von Eloquenz, eine Redekunst in Versen, so sah er das Theater eben nur für eine ambulante Praxis der Redekunst, das Drama selbst blos für ein etwas complicirteres rhetorisches Kunstwerk an, das sich von der einzelnen Rede, der Predigt u. s. w. nicht anders unterscheidet, wie etwa in der Musik das Quartett oder Quintett von dem Solosatz für ein einzelnes Instrument. Wenn durch die edle Vortragsweise der Schau-

*) Gotth. Ephr. Lessing. Sein Leben und seine Werke. Von Th. W. Danzel. S. 139.

spieler — denn nur auf diese, nicht auf die eigentliche Darstellungskunst kam es Gottsched an — der Sinn des Publicums für die formale Redeschönheit, für das rhetorisch Regelrechte geweckt und geschärft werden konnte, so war in seinem Sinne der Zweck der Bühne schon erreicht.

Lassen wir es uns von ihm selbst erzählen, auf welche Weise er zuerst auf die theatralische Poesie gelenkt worden, und wie sauer er sich's selbst werden ließ, endlich zu der untrüglichen Geheimlehre von dem regelrechten Drama zu gelangen.

Es sind nunmehr 15 oder 16 Jahre, — so schreibt Gottsched in der Vorrede zur ersten Ausgabe seines „sterbenden Cato" (1732), — als ich zuerst Lohenstein's Trauerspiele las, und mir daraus einen sehr wunderlichen Begriff von der Tragödie machte. Ob ich gleich diesen Poeten von vielen himmelhoch erheben hörte: so konnte ich doch die Schönheit seiner Werke selber nicht finden oder gewahr werden. Ich ließ also diese Art von Poesie in ihren Würden und Unwürden beruhen — weil ich mich nicht getraute, mein Urtheil davon zu sagen. Ich las auch um eben die Zeit Opitzens Antigone, die er aus dem Sophokles verdeutschet hat. Allein ob mir wohl die anderen Gedichte dieses Vaters unserer Dichtkunst ungemein gefielen: so konnte ich doch die rauhen Verse dieser etwas gezwungenen Uebersetzung nicht leiden; und daher kam es, daß ich auch an dem Inhalte dieser Tragödie keinen Geschmack fand (!). Ich blieb also in Absehen auf die theatralische Poesie in vollkommener Gleichgiltigkeit oder Unwissenheit, bis ich etliche Jahre hernach den Boileau kennen lernte. Damals wurde ich denn, theils durch die an Molieren gerichtete Satyre, theils durch den hin und her eingestreuten Ruhm und Tadel theatralischer Stücke, begierig gemacht, selbige näher kennen zu lernen. — Obgleich ich nun Molieren leicht genug zu lesen bekam, so war doch in meinem Vaterlande keine Gelegenheit, eine Komödie oder Tragödie spielen zu sehen; als wozu mir dieses Lesen eine ungemeine Lust erwecket hatte. Ich

mußte mir also diese Lust vergehen lassen, bis ich im 1724. Jahre nach Leipzig kam und daselbst Gelegenheit fand, die privilegirten dresdnischen Hofkomödianten spielen zu sehen . . . .Allein ich ward die große Verwirrung bald gewahr, darinn diese Schaubühne steckte. Lauter schwülstige und mit Harlekins Lustbarkeiten untermengte Haupt- und Staatsactionen, lauter unnatürliche Romanstreiche und Liebesverwirrungen, lauter pöbelhafte Fratzen und Zoten waren dasjenige, was man daselbst zu sehen bekam. Das einzige gute Stück, so man aufführte, war der Streit zwischen Ehre und Liebe, oder Roderich und Chimene; aber nur in ungebundener Rede übersetzet. Dieses gefiel mir, wie leicht zu errathen ist, vor allen anderen, und zeigte mir den großen Unterschied zwischen einem ordentlichen Schauspiele und einer regellosen Vorstellung der seltsamsten Verwirrungen auf eine sehr empfindliche Weise.

Nun wird Gottsched immer begieriger, sich um die Regeln der Schaubühne zu bekümmern, während er bis dahin von ihnen noch nichts verstanden, ja nicht einmal gewußt, ob es dergleichen gäbe. Mußten ihn doch die schlechten Stücke, die er spielen sah, vielfältige Gelegenheit geben, auch ohne Kenntniß der Regeln das unnatürliche Wesen derselben wahrzunehmen!

„Ich konnte mir nun leicht einbilden — so fährt er fort — daß eine so weitläufige Art der Gedichte unmöglich ohne Regeln bestehen könnte; da man es den allerkleinsten Poesien daran nicht hatte fehlen lassen."

Aber wo diese Regeln finden? In allen deutschen Anleitungen zur Dichtkunst fand sich kein Wort davon, außer etwa in der „deutschen Poesie" von Rothe, die unter Anderm auch auf Aristoteles Poetik verweist. Da war denn schon ein Fingerzeig gegeben. Zum Glück fiel nun Gottsched Dacier's französische Uebersetzung derselben in die Hände; ebenso schöpfte er weitere Be-

lehrung aus Heinsius „De tragoediae constitutione," aus Hedelin's „Pratique du Théâtre," aus dem englischen „Spectator" u. s. w. Jetzt studirt er erst mit Erfolg die Stücke von Corneille, Racine, le Grange, la Motte, Moliere, Voltaire mit ihren Vorreden und den beigefügten kritischen Abhandlungen, und liest noch überdies des Abts Brünois „Théâtre des Grecs," und des Italieners Riccoboni „Histoire du Théâtre Italien," die ihm weitere Aufklärung in dieser Sache verschaffen. Je mehr er durch die Lesung aller dieser Werke die wohleingerichteten Schaubühnen der Ausländer kennen lernt: desto tiefer ist sein patriotischer Schmerz über den verwilderten Zustand der einheimischen Bühne.

Indessen aber, so erzählt er uns weiter, daß mir das Licht nach und nach aufging: so geschah es, daß die dresdnerischen Hofkomödianten einen andern Principal bekamen; der nebst seiner geschickten Ehegattin, die gewiß in der Vorstellungskunst keiner Französin oder Engelländerin was nachgiebt, mehr Lust und Vermögen hatte, das bisherige Chaos abzuschaffen, und die deutsche Komödie auf den Fuß der französischen zu setzen. Den ersten Vorschub dazu that so zu reden der hochfürstl. Braunschweigische Hof: woselbst zu des höchstsel. Herzogs Anton Ulrichs Zeiten schon längst ein Versuch gemacht worden war, die Meisterstücke der Franzosen in deutsche Verse zu übersetzen und wirklich aufzuführen. Man gab ihnen die Abschriften vieler solcher Stücke: und ob sie gleich mit dem Regulus des Pradons, eines nicht zum besten berüchtigten Poeten den Anfang machten, . . . so gelang ihnen doch dieses Stück durch die gute Vorstellung so gut, daß sie auch den Brutus, ingleichen den Alexander, und bald darauf auch den Cid des Corneille aufführten ꝛc. ꝛc.

Mit einem Worte, die Reform der deutschen Bühne, deren Idee in Gottscheds Kopfe allmählig reifte, war bereits durch ein glückliches Zusammentreffen verschie-

dener Thatsachen vorbereitet, und er brauchte nur das, was der Instinct der Mode und der practische Tact bereits herausgetastet, zu principieller Klarheit zu erheben. Der Mann dazu war er denn auch, und es ist von ihm bescheiden genug, sich kein weiteres Verdienst zuzuschreiben, als dieses, „die angefangene Verbesserung der deutschen Schaubühne, so viel als möglich, fortgesetzt und unterstützt zu haben."

Und worin bestand diese Verbesserung, auf welche, wie allbekannt, Neuber und seine Gemahlin so willfährig eingingen? Um die verwilderte Volksbühne zu regeln, drang ihr Gottsched ein unvolksthümliches Muster auf — eine leere Form statt des wüstgewordenen Stoffs. Als Harlekin für seine ästhetische Missethaten gerichtet war, als statt der sonst gewöhnlichen Haupt- und Staatsactionen „wahrhafte Trauerspiele nach Art der Alten und der neueren Franzosen" unter den Auspicien Gottscheds in Scene gingen, da war die Bühne zwar purificirt, aber es war aus ihr auch nichts, als eben nur ein französisches Theater in deutscher Sprache geworden. Es gehörte nicht eben ein Lessing'scher Scharfblick dazu, um einzusehen, daß die völlige Entnationalisirung des deutschen Drama's nicht der Weg war, ihm aufzuhelfen. Gottsched aber rühmt sich mit einer fast drolligen Naivetät des Verdienstes, Allem was deutsch ist, auf seiner Musterbühne Thür und Thor verriegelt zu haben. „Die Schwäche unserer deutschen Poeten im Absehen auf theatralische Sachen ist mir vollkommen bekannt . . . allein zum Glücke haben die Neuber'schen Komödianten auch nicht ein einziges Stück von

deutschen Poeten auf ihrer Schaubühne. Da ist kein Lohenstein, kein Gryph, kein Hollmann, kein Weise, kein Dedekind zu sehen und zu hören. Es sind lauter Stücke von den beiden Corneillen, von Racine, von Molière, von Destouches, von Voltaire ꝛc. und die Deutschen haben *nichts hierbei gethan, als daß sie die Werke obgedachter Meister übersetzt hätten.*" Daraus folge schon die Vortrefflichkeit seines Repertoirs: war doch kein einzig Stück grober deutscher Hausleinwand dabei — nichts als feiner französischer Batist!

Gottsched muß mit den Bemühungen der Neuberschen Gesellschaft, sein neues Repertoir zur Geltung zu bringen, sehr zufrieden gewesen sein; er schreibt einmal an den Grafen von Manteuffel, zu dem er bekanntlich in einer Art von Protectionsverhältniß stand: „Bei uns in Sachsen scheinen die Musen viel gewonnen zu haben, seitdem Se. Maj. der König sich neulich in Hubertusburg verschiedene deutsche Tragödien und Komödien von der Neuber'schen Bande habe aufführen lassen. Diese Leute haben seit zehn Jahren ihre Schaubühne ganz auf französischen Fuß gesetzt, und sind im Stande, mehr als 50 bis 60 Stücke, die aus dem Französischen übersetzt sind, auf die natürlichste Art vorzustellen. Sie haben vor dem Könige unter Anderm auf dessen Befehl den „Grafen Esser," den „Polyeuktes" und die „Iphigenia" gespielt, welche letztere Stücke ich selbst übersetzt habe. Seine Majestät haben viele Aufmerksamkeit und Beifall dabei bezeuget." Der Graf von Manteuffel nickt dazu seine gnädige Beistimmung, aber

er zeigt kein großes Vertrauen zu der reformirten Bühne. Auf die deutschen Poeten sei kein Verlaß. Wie bald werde der Naturwuchs der Regelwidrigkeit wieder den blos äußerlich angelernten, guten Geschmack überwuchern! Sobald die Truppe ihren kleinen Vorrath guter, d. i. fremder Stücke ausgespielt hätte, dann würden wieder die alten Staatsactionen und Farcen an die Reihe kommen. Freilich gäbe es dagegen ein Mittel. „Il faut que la Cour en engageant et paiant honnetement ces comediens, Vous engageat en même tems, conjointement avec un ou deux Poètes de votre choix, a fournir chacun un couple de bonnes pièces par an.“ Gottsched als Intendant und Hofdramaturg — der leitende Einfluß, den er ohnehin auf die Neuber'sche Truppe ausübte, in ein officielles Verhältniß zu einer ständigen Hofbühne verwandelt — welch' eine lockende Aussicht für den Sieg des feinen Geschmacks! Leider war diese bei der gedankenlosen Genußsucht des sächsischen Hofes und seiner entschiedenen Vorliebe für den Augen- und Ohrenkitzel des Opernwesens nur ein täuschendes Trugbild.

Auch Neuber und seine berühmte Gemahlin scheinen bei der classisch reformirten Bühne nicht jederzeit ihre Rechnung gefunden zu haben. Aus Nürnberg schreibt Neuber an Gottsched: er habe mit seinem Berichte gezögert, bis er erfahren, ob es möglich sei, dem dortigen Geschmack etwas beizubringen. Das habe anfänglich bei den meisten gar nichts heißen wollen: eine Komödie von lauter Versen. Nun aber seien doch die Vornehmen dem Anschein nach gewonnen, und es bekämen

Viele Lust, etwas von den neuen Leipziger Büchern zu lesen. „Unser erstes Stück," so fährt Neuber fort, „war der Cinna. Da fügte es sich glücklich, daß der Herr Autor der Uebersetzung selbst einen Zuhörer abgab, welcher itzo hier der vornehmste Rathsherr ist und Castellan genannt wird. Er hat durchgängig das größte Wort zu sprechen, und hat uns durch seinen Beifall guten Nutzen geschafft. Wenn es so fortfährt, wie es jetzt steht, dürften die Nürnberger wohl gar Liebhaber von Leipziger Versen werden." Am meisten bedauert Neuber, daß er nicht so viel Stücke des Gottsched'schen Repertoirs habe, als nöthig sind, um nicht mit solchen wechseln zu müssen, die damit im grellsten Widerspruche stehen. Mit der Einnahme will es sich trotz der Protection des eitlen Patriziers doch nicht recht machen. Neuber giebt zu verstehen, daß er durch größere Concessionen an dem plebejischen Geschmack „viele Thaler mehr" erobert haben würde — aber, fügt er hinzu, „da wir einmal was Gutes angefangen, so will ich nicht davon lassen, so lange ich noch einen Groschen daran zu wenden habe. Denn gut muß doch gut bleiben, und ich hoffe beständig, durch Ihre gute Beihilfe noch durchzudringen."

Mehr war also nicht gewonnen als dies: der Hof und der Adel besuchten jetzt ab und zu das deutsche Theater, wenn man nicht eben italienische Oper gab, die vornehmthuenden, über die übrige Bourgeoisie sich erhebenden Altbürger der Reichsstädte, die es gerne den Junkern und Cavalieren gleichgethan hätten, protegirten das vornehme Leipziger Drama, das große Publi-

cum aber langweilte sich bei allem Respect — und der gerichtete Harlekin saß hinten heimlich auf einem Versetzstück, und drehte dem Herrn Professor eine Nase. Die freilich noch rohe und unentwickelte Volksthümlichkeit im Drama war nur eingeschüchtert und gemaßregelt, aber nicht aus dem Felde geschlagen. —

Die Behauptung, die ich jetzt aufstelle, mag paradox erscheinen, aber sie läßt sich rechtfertigen. Gottscheds Bestreben traf in einem Punkte, freilich nur in diesem einen, mit dem Göthe's und Schillers überein — obgleich er von dem Princip der falschen, sie von dem der wahren Classicität ausgingen. Unsere Dichterfürsten wollten, wie der Leipziger Rector, ihre persönlichen ästhetischen Ueberzeugungen gegen den ganzen herrschenden Geschmack des Volkes einsetzen, von oben herab die Bühne reformiren. Von Gottsched bis Schiller steht das classische Repertoir dem gewöhnlichen Tagesrepertoir streng geschieden gegenüber; jenes ist nicht etwa die Blüthe, die Steigerung, die geläutertere und inhaltsreichere Gestalt des letzteren, sondern etwas wesentlich Verschiedenes, das an einem ganz anderen Stamme gewachsen ist. Das classische Repertoir der Deutschen besteht eigentlich nur aus einer Reihe vereinzelter, geistvoller Experimente weniger bedeutender Männer; es ist seinem Ursprunge nach durchaus künstlich. Nicht nur den Reformbestrebungen der Leipziger von Gottsched controlirten Bühne, auch jenen des Weimar'er Theaters unter Göthe's und Schillers Leitung fehlte die freie, lebendige Strömung, um sich von da aus

über die ganze Nation mit mächtig beherrschendem Einfluß zu verbreiten. Göthe und Schiller wurden im höchsten Sinne populär, aber in einer andern Gestalt, als sie selbst dachten und anstrebten, nicht durch ihr Kunstprincip, sondern trotz desselben. Was in Göthe's Schöpfungen Berlichingisch oder Faustisch war, was in der Schiller'schen Poesie an das Karl Moor- und Posa-Element mahnte — das begründete ihre Popularität und hielt sie aufrecht, so sehr ihre späteren Kunstanschauungen gegen den Strom jenes Naturalismus steuerten, der sich noch in ihren Jugendproducten so dreist und entschieden kundgab.

Wie Gottscheds französisch auffrisirte Helden mit ihren Galanteriedegen den Harlekin aus dem Felde zu schlagen hatten, so standen wieder den Helden Schillers und Göthe's die Iffland-Kotzebue'schen Secretaire, Commerzienräthe und Husarenmajor's gegenüber; und wenn auch der ideale Gehalt jener Gestalten in fortgesetzter, sich steigernder Wirkung eine weithin glänzende Lichtspur im allgemeinen Volksbewußtsein zurückgelassen, so behaupteten doch die Trivialitäten des naturwüchsigen Repertoirs, der nasse Jammer und der trockene Spaß des bürgerlichen Rührstücks und Lustspiels den Erfolg des Tages. Schon durch ihre Masse mußten diese Productionen das classische Repertoir mit seiner Handvoll Stücke erdrücken, ja fast hinwegschwemmen; denn gerade auf dem Gebiete des Drama's waren unsere großen Dichter nichts weniger als productiv. Gegen die drei Musterdramen Lessings, gegen die fünf bis sechs bühnenfähigen Stücke Göthe's, gegen die acht

Tragödien Schillers rückten Iffland, Kotzebue und Consorten mit dem ungeheuren Quantum ihrer schnellfertigen Productivität hervor und behaupteten wenigstens in ihrer Epoche das Feld, wie es heutzutage Benedix und die Birch-Pfeiffer behaupten. Auch das Bedeutende muß in reichlicher Menge vorhanden sein, wenn es auf die Welt einen durchgreifenden Einfluß ausüben soll; der Baum der edlern Dichtung muß voll Früchte stehen, damit das Volk sich wirklich von ihm nähren könne, und nicht auch, um seinen starken Appetit zur Noth zu befriedigen, gemeinere Kost darneben aufsuchen müsse. Wie fruchtbar war nicht das Drama der Spanier in seiner Blüthezeit, wie ungemein ergiebig die Productivität des englischen Drama's sowohl im Zeitalter der Elisabeth und Jacob's I., wie in jenem der Restauration! Die reflectirte Bildung ist freilich nicht fruchtbar, und unsere Dichter, so Großes und Ursprüngliches sie geleistet, sie stehen mit ihren Schöpfungen doch immer zum Theil auf dem Boden der Reflexion.

Doch zurück zu Gottsched, von dem wir uns jetzt so viele Schritte weit entfernt. Schon er vertrat, so lange vor Schiller, den bedenklichen Grundsatz, daß der leichtgezimmerte Thespiswagen, gleich dem acheront'schen Kahn, nur Schatten und Idole tragen könne, daß das rohe Leben sich nicht herandrängen, der Schein die Wirklichkeit nicht erreichen, die Natur der höheren Regel der Kunst weichen müsse. Nur war sein Schein ein falscher, der der redneriſchen Phrase, seine Kunst nicht blos eine Schutzwehr gegen die rohe, sondern ein Gegen-

satz zur echten Natur — und die Idole seiner Bühne nicht heroische Schatten, sondern steife Puppen mit lächerlich affectirten Heldengebärden.

Und fremd, durchaus fremd mußte vor Allem den Deutschen die Tragödie des Théâtre français bleiben.

Die französische Kunstform ist eine durchweg *aristokratische*. Wie es eine feine Legislatur des Anstandes, der Convenienz für die Lebensformen der vornehmen Gesellschaft giebt, so erzeugte sich eine ähnliche Gesetzgebung der *höheren Schicklichkeit* für die *Poesie*. Sobald man einmal die Form in so feine Facetten zuschleift, so wird zuletzt aller Inhalt herausgeschliffen, es bleibt dann nur die reine Form. Dies macht eben das Wesen der in's Aeußerliche getriebenen Vornehmheit aus. — Wo gab es aber für den feinen Tact, die aristokratische Haltung eine schwierigere Probe, wo konnte sie sich glänzender bewähren, als auf dem Boden der tragischen Verwicklung? Im gewöhnlichen Leben — da ist es nicht allzuschwer, den Anstand nicht zu verletzen und sich in den Formen der guten Gesellschaft tadellos zu bewegen; wenn aber die Helden in der Tragödie, mitten im Sturm des Affectes, in den härtesten Conflicten noch das Maß der courfähigen Sitte und des edelsten Anstandes einhielten — wenn sie sich so weit beherrschen konnten, auch hier der Form nicht zu vergessen: so war dies das höchste Lebensideal, welches der Crême der Gesellschaft in der Kunst und Poesie vorgehalten werden konnte. Nicht die *Leidenschaft* selbst in ihrer erschütternden Gewalt, sondern die *Schicklichkeit*, die auch im *Affecte*

sich nicht vergißt, das Problem des Anstandes, das unter den schwierigsten Voraussetzungen so glänzend gelöst wird — dies war der eigentliche Gegenstand der französischen Tragödie.

Die Lebensformen des französischen Hofes und Adels waren die allgemeine Norm für die ganze europäische Aristokratie geworden. Wie ehedem die Romantik des mittelalterlichen Ritterthums mit ihren phantastischen Idealen von Frankreich aus durch alle Länder und insbesondere nach Deutschland drang, — wie dieses ehedem die Convenienz der Ritterssitte und die Stoffe der Dichtung von dem französischen Ritterstande empfing: so wurde die kühle, glatte, frivole Noblesse der Renaissance jetzt ebenso mustergiltig, so ungeschickt und steif auch die deutschen Junker ihr Wesen nachahmen mochten. War es daher zu verwundern, daß die exclusive Gesellschaft auch überall den französischen Geschmack in der Kunst theilte, da diese nichts Anderes, als das aristokratische Ideal in dem Gewande der Antike zur Darstellung brachte? Die Allgemeingiltigkeit des französischen Kunstprincips war also für die höheren Classen eine unbedingt ausgemachte Sache. Aber auch für die Nation? Diese blieb wohl jenen Luxusartikeln der dramatischen Kunst gegenüber ziemlich indifferent. Sie harrte noch auf ihre Poesie, sie wartete noch schweigend auf ihre Dichter, die „der dunklen Gefühle Macht" einst wecken sollten, die noch in dem Herzen des Volkes ungeahnt schliefen. Wie sich die Fürsten, der Adel amüsirten — wie konnte die Nation daran lebendigeren Antheil nehmen? Einmal arrangirten jene zu

ihrem Vergnügen eine große Parforcejagd, wo sie durch Korn und Wiesen mit der wilden Meute setzten — ein andermal saßen sie mit ihrer Suite und ihren vornehmen Gästen im Theater und bewunderten die erhabenen Gesinnungen im Cid des großen Corneille. Das Volk durfte dort nicht murren, und konnte auch hier die ästhetischen Entzückungen dieser „durchlauchtigsten Gemüthsergötzung" nicht aufrichtig theilen. In früheren Zeiten war es dem Volke gestattet, von Gallerien aus den Festgelagen der Großen zuzusehen; so durfte auch jetzt, als die Gottsched'sche Schule die französischen Tragödien verdeutschte, das große Publicum Zeuge sein, wie dem Adel und der hoffähigen Gesellschaft die Delicatessen jener classischen Literatur mundeten. Aber diese stumme Betheiligung war noch kein wirkliches Mitgenießen. Um doch etwas zu haben, begnügte sich das bürgerliche Publicum vorläufig mit dem gedankenlosen Schaugepränge der Spectakeloper, oder es ließ sich das Hausbrod der rohen Volkskomödie, mit derben Späßen gesalzen, von seinem Hanswurst vorschneiden — bis Gottsched diesen feierlich von der Bühne verbannte.

Auf das aristokratische Parfum in dem französischen Kunststyl verstand sich nun der Leipziger Professor wohl nicht — dazu war er trotz seiner vornehmen Connexionen doch zu sehr eine bürgerliche Natur. Ihm war es nur um einen festen Canon für die Poesie — und so sah er denn auch in jenen Mustern nichts als dies: die verwirklichte Regel, die reinlich abgezirkelte Form. Daß das französische Drama in ganz bestimmten culturgeschichtlichen Voraussetzungen wurzele und als

eine specifisch nationale Erscheinung aufzufassen sei — dies überstieg durchaus seine Fassungskraft. Ihm leuchtete nur das Eine dabei ein, daß es feste Handhaben für die Technik, die Mache des Drama's darbiete, — und in diesem Sinne empfahl er es auf's dringendste zur Nachahmung. Was wußte er von den tieferen Bedingungen des dichterischen Schaffens, von jenem feinen Wurzelgeflecht, durch welches die Poesie mit Volksideen, Zeitanschauungen, Culturformen zusammenhängt!

Sobald sich einmal echte Dichter einstellten, dann erst kam man auch über die Gesetze des Schaffens ins Klare. Man erkannte darin gar bald jene still organisirende Kraft, die mit der Bescheidenheit und Sicherheit der Natur, nicht mit dem Hochmuth der Gelehrtheit auftritt, und aus einer geheimen Naturbasis, von innen heraus waltet und wirkt. Dieser Naturboden ist der lebendige Volksgeist selbst, der sich namentlich in der Poesie wirksam und thätig erweisen muß. Daher die Mannigfaltigkeit des poetischen Geschmacks, da dieser durch die nationalen Unterschiede bedingt ist — oder besser gesagt: daher der Reichthum in der productiven Kraft des Schönen. Im Anfang des 18. Jahrhunderts hatte man noch von der Berechtigung des Nebeneinanderbestehens verschiedener nationalen Geschmacksrichtungen keinen Begriff. Les goûts ne peuvent être différens, sans cesser d'être bons — sagt Batteux. Es könne nur Einen Geschmack geben, nämlich den *richtigen*, so wie es nur Eine mathematische Wahrheit giebt. Das scheint sehr einleuchtend zu sein; aber — ist denn die

mathematische Wahrheit desselben Wesens mit der Schönheit? Jene ist, wie der Begriff, allerdings einfach und gleichförmig; diese aber ist bunt und reich in ihrer Erscheinung, wie die wechselnde Natur. Derjenige Geschmack ist daher der richtige, welcher mit feinem Sinn in die Mannigfaltigkeit der Kunstformen eingeht, und sie aus ihnen selbst heraus zu verstehen sucht, der ferner den Maßstab des Lobes und des Tadels aus den organischen Bedingungen der besonderen Kunstrichtung, nicht aus einer feststehenden, kahlen Abstraction nimmt. Was durch die Uniformität eines solchen abstracten, ästhetischen Maßstabs zurückgedrängt wird — der Naturwuchs und die Ursprünglichkeit — gerade dies ist der Lebensquell der Schönheit, aus dem sie sich ewig erneuert. Auch das, was an der französischen Tragödie wirklich gut und bedeutend ist, das ist neben dem künstlerischen Gefühl für die abgerundete Composition, die auch nicht immer nur nach dem Winkelmaß der todten Regel gemacht wurde, der darin noch zurückgebliebene Rest von Ursprünglichkeit — das französische Naturel, die lebhafte Aeußerung der Gefühle, der noble Schwung des Affects. Dies eben ist es auch, was sich an dieser ewig zur Nachahmung empfohlenen Kunstform wirklich nicht nachahmen läßt.

Wenn die französischen Kunstrichter des 18. Jahrhunderts und ihre Nachbeter in Deutschland den richtigen Standpunkt gegenüber dem Großen und Bedeutenden so häufig nicht finden konnten — wenn sie da, wo uns das Herz höher schlägt, nur an Aeußerlichkeiten mäkelten — wenn sie in dem Genius der Alten nur die abstracte Form

verehrten, in Shakespeare nichts als die sogenannte gothische Formlosigkeit fanden und verabscheuten — es kam daher, weil sie gleichsam eine feststehende Formel für das Ideal gefunden zu haben glaubten, weil sie die Schönheit, wie eine meßbare Größe, an einen fertigen Maßstab hielten und darnach beurtheilten. Lassen wir es uns von einem klugen und scharfsinnigen Manne, Justus Möser, in seiner behaglichen humoristischen Weise auseinandersetzen, warum dies nicht die rechte Art sei, an die Beurtheilung eines Kunstwerkes zu gehen. Es ist derselbe wackere Mann, der auch die deutsche Literatur gegen das unbillige Urtheil Friedrichs des Großen in Schutz genommen hat — ein Schriftsteller, der unverdienter Weise von der Nation vergessen worden ist, und sich blos mit einem kahlen Ehrenplatze in der Literatur begnügen muß. Er läßt einen Weinhändler sich über das Kunstgefühl in origineller Weise aussprechen. Dieser kommt in einen ästhetischen Clubb, wo über den Begriff des Geschmacks viel disputirt und die Ursachen erörtert werden, warum er hier reichlich vorhanden sei, anderswo wieder mangele u. s. w. Lange hört er aufmerksam zu; endlich ergreift er das Wort, und versucht es nach seinem gesunden Menschenverstande so zu erklären: Seht, meine Herren! ich bin im ganzen Rheingau herumgekommen und habe viel Weine gekostet — ich bin so zu sagen ein Kunstkenner der Weinkeller. So bin ich denn auch im Stande, nach meinen Erfahrungen auf das möglichst vollkommene Wein-Ideal in Rüdesheimer, Hochheimer ꝛc. zu folgern, und bei einem jeden recht guten Weine, den ich koste, zu

sagen: wenn er dieses hätte und jenes nicht, so käme er demselben schon sehr nahe. Und — so meint unser Weinhändler beiläufig, müßte man, wenn man mit feinen und empfänglichen Sinnen an mannigfachen Kunsteindrücken gekostet hat, endlich auch die Schönheit aus ihnen herausschmecken, ohne sich vorher in der Theorie das Schema einer Regel für sie entworfen zu haben.— Nein, das gehe nicht! sagen die Andern; um Geschmack zu haben, müsse man nach Gründen billigen oder verwerfen.

Nach Gründen! — ruft da unser Mann aus — freilich nach Gründen, aber doch wohl nicht nach solchen, die ihr Herren in euerer armseligen Sprache ausdrücken könnt. Lavater hat auch Gründe angegeben, um Physiognomien zu erkennen, und die guten und die schlechten zu unterscheiden. Aber beim Element, wenn ich einem Kerl ins Gesicht schaue: so will ich tausendmal eher wissen, was der Knabe im Schilde führt, als alle diejenigen, so ihn nach dem von jenem großen Meister angegebenen Gründen beurtheilen. Ich habe mehr Menschengesichter gesehen, als ich Weine geschmeckt habe, und die Eindrücke, so ich von ihnen erhalten habe, dienen mir zu so viel Werkzeugen der Menschenerkenntniß. Mit all' diesen Werkzeugen berühre ich den Kerl auf einmal; mein ganzes Gefühl fließt um seine Form, und ich drücke ihn damit ab — daß ich ihn habe, wie er dasteht, von innen und von außen; — aber die Gründe davon klar zu denken, sie zu einem dünnen elenden Faden auszuspinnen und anderen mitzutheilen, das verstehe ich so wenig, daß ich vielmehr glaube, es sei nicht möglich, und unsere Sprache sei so wenig das Werkzeug, alle Empfindungen, die wir durch unsere fünf Sinne erhalten, auszudrücken, als die vier Species das Mittel sind, unendliche Größen zu berechnen."

Der Streit ging da von Neuem an; da behauptet der Weinhändler, „daß einer, der des Menschen Gesicht in einem Nu mit zehntausend, obgleich unerklärbaren

Tangenten berührte, richtiger davon urtheilte, als ein Anderer, der immer nur ein einzelnes Fühlhorn ausstrekken, und dasjenige, was er dadurch empfände, deutlich beschreiben könnte." Und hieraus zieht er sodann die Folge:

„daß es nothwendig in allen Arten des Geschmacks zuerst darauf ankäme, wie viel Einer Tangenten hätte und ob solche richtig wären? Dies bewiese der Italiener, der täglich gute Gebäude und Gemälde schaute und schöne Musik hörte; durch die Eindrücke, so er davon erhielte, gelangte er zu vielen und richtigen Tangenten, und es ginge ihm mit dem Geschmack in der Musik und Baukunst, wie ihm, dem Weinhändler mit dem Weine. Das Vergleichen und Entscheiden folge von selbst, sobald man vieles kenne und nebeneinanderstelle; und es fehle nur da an Kunstgefühl und Geschmack, wo man keine Gelegenheit hätte, sich Tangenten zu verschaffen." *)

Solche „Tangenten" fehlten nun dem Gottsched'schen Zeitalter gänzlich. Trotz dem handfesten Verstand und dem ordnenden Sinn, der sich in den Lehrbüchern Gottsched's ausspricht, standen er und seine Genossen mit stumpfen und ungeübten Organen dem Schönen gegenüber. Nur inmitten einer regen Production erweckt und bildet sich der Geschmack, und wirkt wieder leitend auf jene zurück; nicht aber umgekehrt kann ein doctrinäres Regelbewußtsein eine Production, die sich noch nicht natürlich geregt hat, auf künstliche Weise einleiten und forciren. Dies war ein weiterer Hauptirrthum, der in den Gottsched'schen Tendenzen lag und sich am meisten an ihnen rächte. Was unter den Au-

*) Patriotische Phantasien. Berlin 1786. 4. Th.

spicien des Herrn Professors producirt wurde, glich den gemalten Dörfern Potemkin's; es war eine fictive Literatur, die blos aus der Ferne täuschen, die ungeheure Sterilität und Oede jener Epoche durch einen trügerischen Schein verbergen sollte.

Gottsched legte dabei selbst die Hand ans Werk. Er begnügte sich nicht damit, die drei üblichen Hammerschläge auf den Grundstein der neuen deutschen Literatur zu thun, sondern wälzte diesen im Schweiße seines Angesichtes selbst herbei — er schrieb seine Mustertragödie, „der sterbende Cato."

Folgen wir unserem Manne in die Werkstätte seines Schaffens. Hier giebt es kein Geheimniß, keine dunklen Processe der inneren Verarbeitung des Stoffs, kein stilles Harren auf die glückliche fruchtbare Stunde der Inspiration. Der Herr Professor ist zu gescheut und aufgeklärt, als daß er der Begeisterung bedürfte; er geht auch mit so klarer, bewußter Methode zu Werke, daß er uns über den Hergang seiner Production die genaueste Rechenschaft zu geben vermag.

Als er in seiner „kritischen Dichtkunst," so schreibt Gottsched in der Vorrede zum „sterbenden Cato", einige Anleitung zu „jener Art großer Gedichte" gegeben, die man Tragödien benennt, habe er es noch nicht gewagt, selbst ans Licht zu treten, oder Anderen mit seinem Beispiele voranzugehen. Er habe gewartet, ob nicht etwa ein geschickterer Poet im Vaterlande aufstünde, um ein Werk dieser Gattung zu unternehmen, welches ihm und Deutschland Ehre machte. In der That fehle

es den Deutschen nicht an großen und erhabenen Geistern, die zur tragischen Poesie gleichsam geboren zu sein schienen. Es käme vor Allem nur auf die Wissenschaft der Regeln an — die freilich nicht ohne alle Bemühung und Geduld gefaßt werden könne. Diese Mühe und Ausdauer, dieses beharrliche Streben nach exacter Geschultheit muß nun gleichwohl den anderen deutschen Poeten gefehlt haben, — und so mußte denn Gottsched seiner Bescheidenheit Gewalt anthun, und für das erste Exempel zu seiner Theorie selbst Sorge tragen.

Bekanntlich hat Gottsched seinen „sterbenden Cato" aus zwei verschiedenen Tragödien zusammengeleimt und übereinandergeflickt, die denselben Stoff behandelten — aus dem englischen Stück des Addison und dem französischen des Deschamps. Allerdings ein bedenklicher Anfang für das deutsche „Originaldrama!" Aber — konnte er sich nicht dabei auf das Beispiel anderer berühmter Poeten berufen? „Hat nicht schon" — so lautet seine eigene Rechtfertigung — „Terentius vielmal ganze Stücke, doch mit einiger Veränderung, aus dem Menander entlehnt? Haben nicht selbst die größten französischen Tragöden, z. B. Corneille und Racine, sehr oft den Sophokles und Euripides dergestalt benützt, daß sie dieselben theils nachgeahmt, theils übersetzt, theils nach ihrer Erfindung nur in einigen Stücken verändert haben?" Aus den Steinen des Kolosseums erbauten die Nepoten Papst Pauls des Dritten den Farnese'schen Palast — und in gleicher Weise brachen die Franzosen die Bausteine für ihren verschnörkelten Musentempel aus den erhabenen Trümmern des griechischen Theaters.

Warum sollte man diese Entlehnung des poetischen Materials nicht bis auf die Neueren und Neuesten fortsetzen können? Durch je mehr Hände der dichterische Stoff in sorgsamer und regelgerechter Ueberarbeitung geht, desto besser für die Ausglättung der Form, auf die am Ende doch Alles ankommt! Nur noch einmal damit in den Tiegel: vielleicht schmilzt noch diese und jene Schlacke heraus, die unbemerkt darin zurückgeblieben!

Freilich nannten die Schweizer den „sterbenden Cato" spottweise „Cato den Dritten." Aber — so erwiedert in edler Entrüstung ein enthusiastischer Lobsprecher Gottscheds*) — „gereicht nicht vielmehr dieser Beiname dem Werke zum Ruhme? der Herr Professor Gottsched ist derjenige nicht, der Alles neu schaffen will (!). Er ehrt vielmehr die Verdienste seiner Vorfahren, und macht sich das, was sie vor ihm geleistet haben, mit einer Art von Einsicht zu eigen, die man nicht eher erlangen wird, man habe denn zuvor seine Gelehrsamkeit und Erfahrung erlangt. Wie wäre es nun, wenn ich den geschworenen Anbetern Milton's ihren Lobspruch abborgte, und spräche: daß, da die Natur nicht weiter gehen können, sie durch Herrn Gottscheden aus Addisons und Deschamps Cato den Dritten, und zwar den vollkommensten machen lassen? Wenn sie jenes bei der Natur zu verantworten gedenken, so ge-

*) Christ. Gottl. Köllner: „Nachricht von den Schicksalen des sterbenden Cato."

denke ich auch dieses bei ihr zu verantworten. Würden es auch wohl die Herren Schweizer übel nehmen können, wenn man den Klopstock'schen Messias, zum Unterschiede so vieler anderen älteren lateinischen, italienischen und französischen Christiaden und Messiaden, Messias den zehnten — oder die Breitinger'sche „kritische Dichtkunst, „damit man sie doch gleich von der Gottsched'schen unterscheiden möchte, kritische Dichtkunst die zweite nennen wollte? Ich glaube nicht!"

Was den Schulmeistergeschmack des Leipziger Professors besonders für den Cato von Addison gewinnen mochte, das war wohl die lehrhafte Tendenz, die Beredtsamkeit einer abstracten Moral, die diesem Stücke in so hohem Grade eigen ist. Für England war damals das Zeitalter der moralisirenden Lehrdichtung gekommen. Der gravitätisch-sententiöse Ton, wie er in den versificirten Abhandlungen eines Pope und seiner Schule herrscht, wurde nun auch auf die Bühne übertragen; die Dramen sollten gleichfalls moralische Lehrstücke, dialogisirte Essays sein. Schon Dryden drang darauf, daß jede Tragödie eine moralische Lehre in ihrer Handlung enthalten müsse, und spätere Dichter, wie Thomas Southerne, Rowe u. A. verabsäumten es auch nicht, die moralische Nutzanwendung ausdrücklich ihren Stücken beizufügen. So wurde denn die Tragödie nur eine Exemplification allgemeiner Sittenregeln, eine Ethik in Beispielen. Die Poesie ging darin ganz mit der Zeit. Auf den stirnrunzelnden, finstern Ernst der Republik, auf die salbungsvolle Heuchelei der Rundköpfe, welche die Bibel- und Pre-

dichtsprache zur Redeweise des gewöhnlichen Lebens machten, folgten die Bacchanalien der Restauration, die lachende, weltmännisch-witzige Zeit der letzten Stuarts, und die ausschweifendste Frivolität wurde modern im Leben wie in der Literatur. Nun aber, nachdem der Rausch jener Liederlichkeit verflogen war, und mit der Erhebung Wilhelms von Oranien der Anstand und die gemessene Sitte wieder bei Hofe einzog — da ernüchterte sich auch gleichzeitig die Poesie; sie wässerte nun ihren Wein, der früher zu hitzig in den Adern gebrannt, recht tüchtig mit dem hellen, farb- und geschmacklosen Wasser der Moral. Das Predigen ward wieder Mode; wohl nicht das in den Betstuben der Puritaner, sondern ein Predigen anderer Art, das nicht minder anspruchsvoll war, und sich in moralischen Wochenschriften, in Lehrgedichten und moralisirenden Dramen des breitesten erging.

Unter den Dramatikern jener Zeit war nun Addison der gefeierteste Bühnenprediger — ein um so höher anzuschlagender Ruhm, da er ihn nur mit einer einzigen Tragödie errang. Er machte mit seinem Cato den für jene Zeit glücklichen Wurf, Politik mit Moral zu verbinden, und zu dem doctrinären Pathos, mit dem er die stoische Tugend des Helden ausstattete, auch das pikantere Gewürze von Hinweisungen auf die Gegenwart hinzuzuthun. Eine Zeit, durch welche die Gewitterluft einer politisch-erregten Stimmung weht, ist auch für die leiser betonte Anspielung empfänglich; so konnte man denn leicht das Freiheitspathos des Cato auf die Whigs, die Herrschsucht Cäsar's auf die To-

ries, die verrätherische Gesinnung des Sempronius auf die whigistischen Ueberläufer deuten. Auch die Moral des Stückes, die Warnung vor den Bürgerkriegen, war in der damaligen Krise des englischen Staatslebens keine so leere Schulphrase; die Schrecken des Bürgerkriegs hatte man ja in England genugsam erfahren, und konnte, da die Successionsfrage zwischen den Anhängern Jacobs II. und jenen der protestantischen Erbfolge noch keineswegs entschieden war, die Erneuerung jener Schrecken immer wieder befürchten.

Bei jenem Cato nun, wie ihn Gottsched bearbeitete und auf die deutsche Bühne verpflanzte, fiel freilich eine jede Spur einer politischen Bedeutung, überhaupt aller lebendige Zusammenhang mit der Gegenwart gänzlich hinweg. In Leipzig, Braunschweig, Wien, und wo man sonst noch den sterbenden Cato spielte — da gab es keine Whigs und Tories, keine Parlamentsopposition, überhaupt kein Staatsleben und keine öffentliche Meinung; und das viele schulmäßige Gerede von Freiheit, Republik, Haß der Willkürherrschaft, wovon dieses Stück überfließt, war geradezu lächerlich in jener Zeit, wo sich Alles den Herren und Herrchen der deutschen Lande devotest und allerunterthänigst zu Füßen warf. Nicht minder leer und nichtssagend mußte in Leipzig oder in Wien auch jener Vers klingen, welcher die Schlußmoral des Stücks ausspricht:

O Rom! das ist die Frucht von deinen Bürgerkriegen!

Was für einen Gewinn konnte man wohl in Deutschland aus dieser Moral ziehen! Und ließ sich überhaupt ein grellerer Abstich denken, als der zwischen

der bedientenhaften und spießbürgerlichen Gesinnung jener Zeit und dem aufgestelzten Römerpathos des Stückes? Ich glaube kaum. So wurden denn auf der deutschen Bühne die Figuren dieser Tragödie erst vollends zu leblosen Marionetten, die Rhetorik derselben zu bedeutungsleeren Phrasen, das Ganze zu einem rein formalen, unbeschreiblich frostigen Schulstück.

Uebrigens war die Perrücke des englischen Staatssecretairs unserem Rector noch nicht stattlich genug; er fand, daß die Locken derselben etwas in Unordnung gerathen waren. Sie mußte noch einmal zurück zum französischen Friseur, ehe er sich sie selbst aufsetzte.

Gottsched untersuchte die Einrichtung des Addisonschen Cato nach den theatralischen Regeln und fand, daß derselbe, obgleich nach französischem Geschmacke geschrieben, doch bei Weitem nicht so regelmäßig sei, als die Tragödien der Franzosen selbst. Für's Erste hat Addison, was auch Voltaire in der Widmung seiner Zaïre tadelnd bemerkt, ganz willkürlich zwei Liebschaften eingeflochten, die mit der Haupthandlung in durchaus keinem organischen Zusammenhang stehen; es ist dies die Liebesgeschichte zwischen Lucia und den beiden Söhnen Cato's, dann jene zwischen Juba, Sempronius und Cato's Tochter Porcia. Ferner beachtete Addison nicht die Regel der ununterbrochenen Scenenverbindung: endlich fand Gottsched mit Grund darin einen Uebelstand, daß der sterbende Cato, dieser strenge Verfechter der Freiheit, der doch ganz andere Dinge im Kopfe hatte, hier noch zuletzt ein paar Heirathen bestätigen muß. Diese Mängel des englischen Originals bewogen ihn

statt zu einer Uebersetzung, zu einer Umarbeitung desselben: denn „er wollte auf der deutschen Schaubühne nicht gerne ein neues Muster aufführen lassen, das den Feinden aller Regeln einen neuen Vorwand geben könnte, zu sagen, daß ein Stück auch ohne dieselben schön sein könne." Als Correctiv des Addison'schen Cato's brauchte er nun den von Deschamps. Diesem entlehnte er die Zwischenfabel von Pharnaces und Arsene, und setzte sie an die Stelle der obenerwähnten Liebeshändel, weil sie sich dem Gange der Haupthandlung natürlicher einfüge, und doch auch dem Zwecke ausreichend entspreche, einige Verwicklung in das sonst so einfache Sujet zu bringen. Arsene, eine verloren geglaubte Tochter Cato's, die anfangs als Fürstin der Parther auftritt, und erst später ihre Herkunft erfährt — die Intrigue des Bösewichts Pharnaces, der durch Verbrechen Arsenens Besitz erzwingen will — endlich der edel gelöst'e Conflict zwischen Liebe und Tochterpflicht, als Arsene Cäsarn, den sie liebt, um ihres Vaters willen feierlich entsagt — dies gab Verwicklungsscenen, die sich nach Gottsched's Ansicht mit dem heroischen Ernst des Grundstoffes besser vertrügen, als die allzu romanhaften Einschiebungen bei Addison. In der Katastrophe hielt sich dagegen Gottsched wieder an das englische Stück; weil Deschamps diesen großen Mann nicht als einen Weltweisen, sondern als einen Verzweifelnden sterben lasse, und im Schlusse seiner Tragödie ebensowohl gegen die Wahrheit der Geschichte, wie gegen den philosophischen Charakter Cato's verstoße. — Wie wir also sehen, ging Gottsched bei der eklektischen Zusammenfügung der Sce-

nen seines Stücks mit großer Ueberlegung zu Werke: das Resultat davon konnte aber doch kein anderes sein, als ein rein mechanisches, seelenloses Aggregat. Gerade die Rechnenkunst der Reflexion ist es, die in der Poesie sich stets verrechnet und nie das richtige Facit herausbringt.

Folgendes Fragment mag genügen, Ton und Haltung des Ganzen zu charakterisiren.

Es ist ein Staatsgespräch. Cäsar kommt selbst zur Unterredung nach Utica, und stellt dem Cato sehr annehmbare Anträge. Dieser bedient ihn darauf, ganz nach dem Satze: „im Deutschen lügt man, wenn man höflich ist," mit der ganzen Wucht gesinnungstüchtiger Grobheit. Cäsar verliert gleichwohl nicht die Geduld, und sucht sich mit vieler Mäßigung zu rechtfertigen, während Cato mit polterndem Ungestüm weiterschilt.

Cäsar.

Nun Cato, endlich ist der Wunsch mir eingetroffen,
Daß ich mit dir einmal vertraulich sprechen kann.
Ich biete Wälschland itzt in dir den Frieden an,
Komm, schleuß ihn selbst mit mir, und mach' der Noth ein Ende,
Das hartbedrängte Rom sieht blos auf unf're Hände.
Versammle deinen Rath, und schaff' auf diesen Tag,
Daß jedermann die Frucht der Eintracht ärnten mag.
Die ganze Bürgerschaft verbanne Haß und Rache,
Indem ich dich, nebst mir, zum Bürgermeister mache.

Cato.

Wie frech und unverschämt trägst du mir solches an?
Da mir nur Volk und Rath die Würde geben kann.
Denkst du die Tugend denn mit Lastern zu ermüden?
Wir suchen bloß nach Recht und Billigkeit den Frieden!

Regiert ein einzig Haupt das große Rom allein:
So wollen wir mit Lust daraus verbannet sein.
— — — — — — — — — — — — — —

Cäsar.

Was hab' ich denn gethan? . . . . . .
Die Meere waren mir kein Hinderniß im Siegen,
Ich bin den Ocean der Briten überstiegen;
Und doch versaget mir der ungerechte Rath,
Weil mich Pompejus haßt, ein schlechtes Consulat?
Man will mein tapfres Schwert im Frieden kraftlos machen,
Man gibt mir Aufruhr schuld; und was mein Schweiß, mein Wachen,
Mein eig'nes Blut erkämpft, des Staates höchstes Amt,
Fällt meinen Feinden zu! Das, das hat mich entflammt!
Halb rasend fing ich an, der Römer Feind zu werden —
Vergebens waffnet sich der ganze Kreis der Erden:
Ich schlug ihn doch, und nahm den Rest zu Gnaden an,
Nachdem ich ihn besiegt — was hab' ich nun gethan?

Cato.

Aus Rachgier, Cäsar, ward das Schwert von dir gezücket!
Da nun Pompejus' Fall den Zorn bereits erstücket —
Warum behältst du noch die oberste Gewalt?
Daraus erhellt ja klar, daß man dich billig schalt!
Tyrannen schmücken stets ihr Thun mit List und Ränken:
Die Worte sind oft gut; die That lehrt, was sie denken.
Man gab dir mit Bedacht kein römisch Consulat:
Du wareſt viel zu groß und mächtig für den Staat.
Und wozu war dir wohl das Vaterland verbunden?
Du hatteſt als ein Held viel Länder überwunden;
Rom hatte triumphirt — doch das war deine Pflicht!
Ein Bürger dient dem Staat, der Staat dem Bürger nicht!

Cato rückt nun dem Cäsar all' die innere Selbstzerfleischung des Staates, die Greuel der Parteiwuth vor, wie sie seine Herrschsucht heraufbeschworen. Dar-

auf erwiedert Cäsar: dieses Unheil sei weit eher die Schuld der starren Republikaner! Denn warum widersetzen sich diese in unfruchtbarem Eigensinn der Gunst des Schicksals, das ihn gerade an die Spitze des Staates gehoben? Rom und Italien durch seine Herrschaft zu beglücken, das sei ja seines Strebens höchstes Ziel! Cato fällt ihm ins Wort:

Verderben willst du sie! das zeigt der Lauf der Sachen!
Dein Stolz gibt dir das Recht, das du zur Herrschaft hast;
Die Stimmen kaufteſt du, da du der Schulden Last,
Die manchen Bürger drückt, verschwendrisch aufgehoben:
Nur Lastern zum Behuf verübst du Tugendproben!
Tyrannen müssen oft der Tugend Freunde sein;
Die Wuth versteckt sich nur in einer Wohlthat Schein:
Auch ihre Gütigkeit ist billig zu bestrafen.

Cäsar überrascht nun den tugendhaften Polterer durch eine Probe seltener Großmuth. Der verätherische Pharnaces hat in Cäsars Lager zwei Boten gesandt, mit der Nachricht, er sei bereit, Cato zu ermorden und seinen Kopf dem Cäsar zu senden. Dieser aber läßt sie festnehmen, und schickt sie gefesselt dem Cato zur Bestrafung zurück. Einen Augenblick imponirt dies dem unwirschen Patron — doch gleich darauf fängt er wieder an zu zanken und zu schelten. Pharnaces wolle nur ihm, Cäsar aber Rom und der Freiheit an's Leben u. s. f.

Ich dächte, es ist genug. Wie wir sehen, liegt der Schulstaub fingerdick auf dieser Scene, und es wäre nicht gut, weiter daran zu rühren.

Gottsched hat in seinem sterbenden Cato das Kunststück ausgeführt, wie man blos nach der Wissenschaft

der Regeln Poesie machen könne, ohne selbst Poet zu sein. Dieses Kunststück wurde von der Schule rasch begriffen und sofort nachgemacht. Ehe Friedr. Melchior Grimm an die Arbeit ging, seine „Banise" zu schreiben, las er das Hauptstück der kritischen Dichtkunst von den Tragödien aufmerksam durch, und nun gings vorwärts. Selbst Joh. El. Schlegel, einer der hellsten Köpfe jener Zeit, gestand es geradezu, daß er nimmermehr auf den Einfall, ein Trauerspiel zu machen, würde gekommen sein, wann ihm nicht die kritische Dichtkunst und der sterbende Cato, jene die Regeln und dieser das Muster dazu gegeben hätten. Man war damals von der Wunderkraft der Theorie so durchdrungen, war gleichsam so regelberauscht, daß man von der Lectüre der Bücher des Meisters mit gleicher Zuversicht ans Produciren ging, wie der Fromme vom Gebet an die Arbeit. Die doctrinäre Einsicht sollte allein eine Literatur ins Leben rufen — d. h. die Früchte sollten statt an dem lebendigen Stamme, an jenem dürren Pfahle wachsen, der nur als Stütze hinter ihm steht.

Es ist bekannt, daß die Kritik der Schweizer, daß Bodmer und Breitinger zuerst dieser mechanischen Industrie, die sich für Dichtkunst gab, in tapferem Angriff entgegentraten. Neben vielen strohdürren Doctrinen leuchtet doch in den „Discursen der Maler" und der Breitinger'schen Poetik gar manches Goldkorn einer richtig erfaßten ästhetischen Wahrheit auf. Mit dem bekannten Satze: „Die Poesie sei eine redende Malerei" war allerdings noch nicht viel gewonnen — aber dem leeren Gottsched'schen Formalismus gegenüber wurde

wenigstens auf einen positiven Kunstgehalt, der bloßen Regel gegenüber auf etwas Intuitives und Ursprüngliches hingewiesen, das sich in einer „lebhaften und herzbewegenden Schilderung" äußern, und daher aus der frischen Fülle der Anschauung, aus einer lebhaft gestimmten Einbildungskraft hervorgehen müsse. Die Schweizer erfaßten die Poesie nicht mehr äußerlich, als Form des Styls, als sogenannte poetische Schreibart, sondern substantiell, d. i. als ein organisches Phantasieproduct, als die Schöpfung eines höher gestimmten Geistes. Darum lehrten sie auch, daß die Kunst vor den Regeln gewesen, und was wir als die Norm derselben aufstellen, erst aus den vorhandenen Werken abstrahirt sei. Homer's, Sophokles' und Demosthenes' Schriften seien ohne die Hilfe jener Lehrbücher geschrieben, in denen die Kunst in Regeln vorgetragen ist, und doch seien sie ewige, unvergängliche Muster. Die großen Poeten und Redner waren aber diejenigen, welche die Kunst in der Natur gefunden, und uns die Regeln ihrer gefundenen Kunst in den Werken und der Ausführung geliefert haben.

Wenn Gottsched eine neue Literatur nach einem Apothekerrecept, etwa wie der Famulus Wagner den homunculus in der Retorte, auf künstlichem Wege hervorbringen wollte — so warteten die Schweizer die Geburtsstunde der deutschen Poesie ab, bis sie von selbst kommen würde. Sie waren auch die ersten, die, als die Zeit erfüllt war, dem neugeborenen Kinde Weihrauch und Opferspenden huldigend darbrachten. Dieses Gotteskind — sie begrüßten es, so heftig die Gott-

sched'schen Schriftgelehrten dagegen ihre Stimmen erhoben, in Klopstock's Messias.

Es ist wahr — die Klopstocksche Dichtung war nicht viel mehr, als nur das dithyrambische Programm zu einer deutsch-nationalen Poesie; keine neue Kunstform, nur erst die Elemente derselben kündigten sich in ihr an: ein fernes Rauschen im Hain, während in den geschorenen Gartenhecken Gottscheds kein Blatt sich regte, ein Rieseln und Strömen wie von emporsteigenden Wassern, während dort Alles so trocken und dürr dalag. Sonst aber war sie nur ein mächtiger Drang ohne formgebende, gestaltende Kraft; ein voller Griff in die Harfe, doch ohne Melodie, ein leuchtendes Farbenspiel, doch ohne Verschmelzung der Farben in ein Bild. Aber immerhin — es war doch der rechte Anfang statt des falschen, den Gottsched versuchte: das Streben, die Poesie aus irgend einem begeisternden Inhalt aufquellen zu lassen, so daß die Form dann organisch durch diesen bedingt werde, während Gottsched im Gegentheil meinte, wenn nur die Form regelrecht festgestellt sei, der Inhalt finde sich schon von selbst.

Wie Mephistopheles in der Schlußscene des zweiten Theils des Faust, so schüttelte sich der Herr Professor gar ärgerlich, als die himmlischen Heerschaaren Klopstocks ihre glühenden Rosen auf die Locken seiner Allongeperrücke und auf die Drahtpuppen seiner „deutschen Schaubühne" herabwarfen — umsonst! Die Engel trugen das Unsterbliche der deutschen Poesie ihm zum Trotz nach Oben und entrückten es für immer seinen Augen.

Doch zurück zu unserem nächsten Gegenstande, der Entwickelung des Drama's.

Schon zu jener Zeit des doctrinairen Ungeschmacks in der Epoche Gottscheds traten bereits die Mächte leise mahnend heran, welche später die deutsche Literatur dauernd leiten und bestimmen sollten; es war Shakespeare's Schatten und das Marmorbild der griechischen Schönheit. Freilich zeigten sich diese hohen Gestalten nur erst ganz in der Ferne, in nicht deutlich erkennbaren Umrissen. Weiße, noch ein halber Gottschedianer, dessen Dramen auch übrigens mit dem „sterbenden Cato" längst zur Ruhe gegangen sind, spricht in diesem Sinne und in Betreff der Wege, welche die dramatische Dichtung insbesondere einschlagen solle, manche wohlgemeinte Gedanken aus, die wir später in verschiedenen Variationen wiederholen hören:

„An vortrefflichen Mustern fehlt es uns nicht. Ohne die großen Muster des Alterthums zu erwähnen, haben wir die Exempel unserer Nachbaren, der Engländer und Franzosen vor uns, die uns in der dramatischen Dichtkunst weit hinter sich gelassen haben. Bloße Nachahmer sollten wir freilich nicht sein — ein Fehler, der uns nur allzusehr eigen ist! Würden wir nicht wohlthun, wenn wir die Mittelstraße nähmen, von beiden lernten, und einen eigenen Weg beträten? Von Engländern könnten wir die großen tragischen Situationen, die Bearbeitung und Abstechung der Charaktere, den edlen, kühnen und erhabenen Ausdruck und die Sprache der Empfindung und Leidenschaften, von Franzosen die Uebereinstimmung der einzelnen Theile mit dem Ganzen, die gezüchtigte und feine Sprache des Hofes der Gefälligkeit und Liebe, und endlich die Regelmäßigkeit und Ordnung lernen. Durch eine solche Vereinigung würden wir den Schwulst

und das Uebertriebene der Einen, und das Laue und Geistlose der Anderen, — das Zügellose, Unregelmäßige, und oft in Wildheit Ausartende der Engländer, und das Galante, Kokette, Kalte und Seichte der Franzosen vermeiden."

Man sieht, Weiße ist ein kluger Eklektiker, der beim systematischen Nachahmen doch mit Gewinn arbeiten und sich überall das Beste aussuchen möchte, ohne zu bedenken, daß sich so viel verschiedene Vortrefflichkeiten nicht übereinander impfen und pfropfen lassen, sondern daß jede derselben die Frucht eines anderen Stammes ist. Wenn man sich einen Dichter vorzustellen sucht, der alle diese Qualitäten auf seinen Ehrenschädel häuft, so fällt Einem unwillkürlich das Wort des Mephistopheles ein:

Möchte selbst solch' einen Herren kennen,
Möcht' ihn Herrn Mikrokosmus nennen.

Ueberraschend genug taucht in der Gottsched'schen Zeit der Versuch „einer gebundenen Uebersetzung" des Julius Cäsar von Shakespeare auf; er rührt von Casp. Wilh. v. Borck, preußischem Gesandten in London und Curator der Berliner Akademie der Wissenschaften her. Aber dieser Versuch gleicht nur einer vereinzelten, bald wieder aufgegebenen Colonie, wo in Kurzem über dem kaum betretenen Pfad das hohe Gras zusammenschlägt, und die Einöde von den wenigen Resten der Ansiedelung wieder Besitz nimmt. Der Uebersetzer hatte selbst kaum eine Ahnung davon, welche unschätzbaren Juwele er durch seine Hand gehen ließ, obgleich er sie in recht fließende und correcte Alexandriner zu fassen wußte. Gottsched hat in seinen „Beiträgen" dieses Werk Shakespeare's auf das schnödeste abgefertigt. „Die elendeste

Haupt- und Staatsaction unserer gemeinen Komödianten," so heißt es da, „ist kaum so voll Schnitzer und Fehler wider die Regeln der Schaubühne und gesunden Vernunft, als dieses Stück Shakespeare's ist." Und als ob an diesem Wort noch nicht genügte, empfängt der Löwe Shakespeare in einer späteren Nummer noch folgenden Eselshufschlag: „Der Julius Cäsar, der noch dazu von den Meisten für Shakespeare's bestes Stück gehalten werde, habe so viel Niederträchtiges (d. h. Niedriges) an sich, daß ihn kein Mensch ohne Ekel lesen könne!!" So urtheilte man damals in Deutschland. Es war dies freilich nur ein roherer, brutalerer Nachhall der Voltaire'schen Kritik über Shakespeare.

Neben dieser übelbehandelten Shakespeare-Uebersetzung fehlt es aber auch nicht an Versuchen, sich der Antike in selbstständigeren Studien zu nähern. So ging schon Joh. Elias Schlegel, ein Schauspieldichter der Gottsched'schen Schule, in einzelnen, keineswegs verdienstlosen Uebersetzungen und Nachbildungen (Orest und Pylades, die Trojanerinnen, die Elektra nach Sophokles) directer auf das Alterthum zurück; was aber hier noch Schulpoesie war, wurde bald Sache der dichterischen Begeisterung. Nicht lange mehr währte es, da rauschte der Bardenhain um den „Lehrling der Griechen," und selbst der Gesang Thuiskons, sowie der Prophetenhymnus, der von den Palmen um Phiala erscholl, strömte in feierlichen griechischen Rhythmen dahin. Und während sich Gottsched noch in eitler Autorität wiegte — da fristete ein armer Schustersohn, Winkelmann mit Namen, sein dürftiges Dasein als Con-

rector in Stendal, trug aber schon das Ideal des Alterthums, mit glühender Sehnsucht umfaßt und gehegt in Herz und Geist, um dann später das volle Verständniß der Antike von der bildenden Kunst auch auf die Poesie wiederstrahlen zu lassen. Winkelmann war der erste Prophet des tieferen, in's Herz der Antike blickenden Kunstsinns in Deutschland; in den begeisterten Schilderungen seiner Kunstgeschichte beseelten sich die marmornen Götter, wie im Glanze eines magischen Fackelscheins, zu geisterhaftem Leben — und so dürfen wir uns nicht mehr wundern, sie bald nachher auch poetisch beseelt auf dem deutschen Parnaß wiederzufinden. Nachdem Winckelmann und nach ihm Lessing in Laokoon's brechendes Auge forschend geblickt, verstand man auch auf der Bühne das Schicksal in jenem großen, antiken Sinne, als die hohe, gewaltige Macht, „welche den Menschen erhebt, wenn sie den Menschen zermalmt."

Von Gottsched bis zu Winkelmann, von diesem bis zu Göthe! Von der theatralisch aufgespreizten, falschen Antike der gallicisirenden Bühne bis zur echten, verstandenen, wiedererweckten in der Kunstforschung und in der Poesie — welch' ein Fortschritt des leise sich entwickelnden, in der Stille reifenden Geistes! Aber was für Kämpfe gehen diesen Schönheitssiegen voraus! Welche Titanenschlachten verbrausen, ehe der neue Olymp sein Haupt in wolkenloser Reinheit emporhebt! Von welchen Schreckgestalten wird der erwachende Genius der deutschen Poesie, gleich dem Orestes geängstigt und gestachelt, ehe er seine Iphigenia findet, ehe die keusche

Priesterin des reinen Ideals die Hand sühnend legt auf sein fieberheißes Haupt . . .

Gleichwohl sind diese Siegesmomente der Schönheit für die Entwickelung des deutschen Drama's weniger interessant, als jene Gährungen und Kämpfe, jene titanischen Aufwallungen, jene Proteste des deutschen Genius gegen den einengenden Pferch der deutschen Existenz.

Es ist wahr — die Gottsched'sche Zeit hatte keinen Geschmack, so sehr sie sich auf einen solchen steifte, weder einen guten noch einen schlechten — sie schmeckte eben nach gar nichts, wie ungesäuertes und ungesalzenes Brot, wie lauwarmes Wasser. Woher hätte der edle Geschmack auch kommen sollen? War man damals eines freudigen Aufschwungs, einer höheren Auffassung des Lebens fähig? Nein!

Von Gottsched bis herab auf Schiller's Jugendzeit — wie schlimm war es da mit den Zuständen des deutschen Volkes beschaffen! Alles Selbstgefühl, aller männliche Stolz, alle freie selbstständige Regung wurde aus dem Deutschen durch die Orthodoxen und Pietisten herausgepredigt, durch die hundert kleinen Souveräne herausregiert, und nun auch in der Literatur durch die Doctrin und Kritik des Gottschedianismus herausrecensirt. In der Religion, im Staat, in den socialen Einrichtungen, in der Kunst — überall war der Deutsche unfrei, und was das Schlimmste war, er knirschte nicht einmal gegen seine Fessel und fügte sich geduldig darein. Die Theologen führten das Princip

der christlichen Demuth bis in die äußerste Consequenz der tiefsten Selbstverachtung: der Fromme sah sich als eine elende sündhafte Creatur an und kroch vor Gott im Staube; die Frömmigkeit war keine Erhebung, sondern die tiefste Erniedrigung des Gefühls. Was Wunder, daß dann später eine um so heftigere Reaction erfolgen mußte, und das durch die theologische Zucht zurückgedrängte menschliche Selbstgefühl sich mit prometheischem, mit Faust'schem Trotz gegen den Himmel empörte! — Der Deutsche nun, wie ihn die Theologen innerlich zugerichtet, war so ganz gemacht zum musterhaften Unterthan, der sich ruhig treten ließ, und der nichtsnutzigen Wirthschaft an den damaligen deutschen Höfen ohne das leiseste Knurren zusah. Er, den der Pietismus vor Gott kriechen lehrte, lag um so fügsamer vor Sereniſſimo im Staube, die tiefste Unterthänigkeit erging sich damals in den ausschweifendsten Ausdrücken, die sich denken lassen. Vor einem großen Fürsten sich zu beugen, das hat noch einen Sinn, er vertritt die Idee eines mächtigen Staates, und man huldigt dann dem Machtbegriff in seiner Person. Mochte auch Ludwig XIV. das stolze, fast freche Wort aussprechen: „l'état c'est moi," mochte er auch sein Hofleben mit einem Ceremoniell umschränken, das die Komödie fortgesetzter Huldigungen an jedem Tage erneuerte; man dachte sich doch immer den großen Staat, die imponirende Machtstellung nach Außen dazu, und so war die Huldigung nicht ganz gedankenlos, sie behielt auch Haltung, Noblesse und feinen Anstand. Wie ganz anders in Deutschland, wo der unglückselige westphälische Friede aus den

Reichsständen lauter Souveraine gemacht hatte, und die kleinen Herren sich zu der eitelsten Scheingröße aufblähten! Was war die despotische Willkür eines Ludwig, in der doch immer Zweck und großer Styl war, gegen die patriarchalischen Brutalitäten und Landesvatersünden dieser kleinen Herren, was die freche, aber elegante Frivolität des französischen Hofes gegen den derberen, roheren Auftrag der Liederlichkeit an den deutschen Fürstenhöfen! Ein guter Theil jener kleinen Fürsten bestand aus rohen Wüstlingen, ein anderer aus plumpen Pedanten: denn wie das deutsche Wesen überhaupt stark zur Pedanterie hinneigt, so gab es auch Pedanten auf dem Fürstenstuhl. Am bedenklichsten war aber die Mischung dieser beiden Elemente: auf der einen Seite Lockerheit der Sitten und Maitressenwirthschaft, auf der anderen der Landesvater mit Ostentation herausgekehrt — patriarchalische Elemente eingemischt in die nach französischem Schnitt eingerichtete Etikette — jene faule Gemüthlichkeit, die sich bei gewissen feierlichen Anlässen eine kleine Thräne mit dem Batisttuch aus dem Augenwinkel wischen will, wenn sich ihr das erlogene Unterthanenglück in den überschwänglichsten Huldigungen zu Füßen wirft . . .

Mußte da nicht eine Zeit kommen, wo sich gegen diese ungeheure Lüge endlich die lange zurückgedrängte Leidenschaft empörte, um sich freilich nicht im Leben, aber doch in der Poesie Luft zu machen? Noch schwebte dem Eleven Schiller die devote Lüge der Schulrede auf den Lippen, wenn er im Prüfungssaale seinem Fürsten gegenüberstand — aber in seinem Herzen grollte es: In

tyrannos! und die „Räuber" harrten schon gleichsam des kühnen Einbruchs in die deutsche Literatur.

Göthe sagt mit Recht: Erst durch Friedrich den Großen und die Thaten des siebenjährigen Krieges sei der erste wahre und höhere Lebensgehalt in die deutsche Poesie gekommen. In dem wilden Soldatentreiben jener Epoche lag doch ein gewisser heroischer Zug, der die Welt — wohl unsanft genug — aus der Verdumpfung ihrer Existenz aufrüttelte — und der muthige, kühne, durch eine große Persönlichkeit emporgetragene Geist, der die Massen in Bewegung setzte, umwehte auch mit unsichtbarem Flügelschlag die Literatur. Ich will die directen Ergüsse der Begeisterung für den großen König, z. B. die „Kriegslieder eines preußischen Grenadiers" von Gleim — keineswegs hoch anschlagen — wichtiger ist dies, daß eine Epoche der kritischen Selbstprüfung für die Literatur kam, daß sie sich mit dem verglich, was jetzt auf dem Felde der Thaten geschah, und mit Beschämung ihre bisherige Armuth erkannte. „Diese zwei gefährlichen, mühsamen Jahre," so schreibt Lessing im dritten Jahre des siebenjährigen Krieges, „sind reich an Wundern, nur nicht an gelehrten Wundern gewesen. Gegen hundert Namen, die alle erst in diesem Kriege als Namen verdienstvoller Helden bekannt geworden — gegen tausend kühne Thaten, die zu Quellen der unerwartetsten Veränderungen wurden — kann man auch nicht ein einziges neues Genie nennen, kann man auch nur sehr wenige Werke schon bekannter Verfasser anführen, die mit jenen Thaten der Nachwelt aufbehalten zu werden verdienten." Diese

Erkenntniß, so schneidend ausgesprochen, wirkte nur heilsam, und trieb bald die Literatur auf höhere Bahnen. Ihre erste kühne Waffenthat war die Befreiung vom französischen Geschmack. Zehn Jahre nach der Schlacht von Roßbach, in welcher Friedrich II. in einer so demuthigenden Weise die Franzosen geschlagen, da war es, als Lessing ihren Autoritäten seine polemischen Schlachten in der „Hamburger Dramaturgie" lieferte, und nach dem Feldgeschrei, das schon Klopstock gegen die Ausländerei erhoben, sie selbst endlich siegreich aus dem Felde schlug. Lessing, den wahren Begründer des nationalen Dramas der Deutschen näher kennen zu lernen, ist nun unsere nächste Aufgabe, nachdem wir noch eine kurze Umschau im Kreise der bedeutenderen Gottschedianer gehalten.

III.

Gottsched's Schule und Lessing's Vorgänger.

Gottsched's Einfluß bildete eine weitverbreitete Schule. Zum Theil war dieselbe nur ein Tummelplatz dünkelhafter Hohlheit, und trug, was an ihr lag, dazu bei, das Ansehen des Lehrers gründlich zu compromittiren; zum Theil regten sich in ihr aber wirklich triebkräftige Elemente, welche nur noch die Schale des Gottschedianismus nicht völlig zu sprengen vermochten. Jedenfalls ist diese nur wenig beachtete Vorbereitungszeit unserer neueren dramatischen Literatur einer näheren Betrachtung werth.

Wenn wir von Gottsched's Schule sprechen, müssen wir des Meisters Frau und treue literarische Gehilfin, die Louise Adelgunde Gottschedin, geborene Culmus, obenan nennen. Sie ist wohl mehr noch als seine Schülerin, und nimmt eine fast selbständige Stellung neben Gottsched ein. Wie man sie bei ihrer gelehrten Bildung auch als musterhafte Hausfrau rühmte: so sorgte sie auch klug und umsichtig für die nächsten Bedürfnisse in dem Haushalt der deutschen Literatur;

sie schaffte mit weiblich practischem Blick schnell dasjenige herbei, was vor Allem noth that, um dieselbe mit dem Leben in wirksame Verbindung zu bringen — das Lustspiel. Auf diesem Felde blieb ihr Einfluß, ihre Anregung auf lange Zeit hinaus tonangebend. So wie die nach Deutschland verpflanzte Renaissancetragödie aus der Mappe des Professors Gottsched, so stammte die Modekomödie jener Zeit aus dem Ridicul seiner Frau.

Gottsched fühlte sich bei seinem gravitätischen Ernst nicht zur Komödie hingezogen. Er that hier nur eben seine Schuldigkeit, um seinem Princip im Allgemeinen zu genügen: d. h. er beseitigte den Schmutz und die Roheit, die bisher am Komischen klebten und machte dem armen tollen Jungen, dem Harlekin, ohne Erbarmen den Garaus — griff aber sonst in dieses Feld der Dichtung nicht thätig ein. „Von der Komödie ist so viel zu merken," schreibt Gottsched in seinen Beiträgen, „daß auch diese ganz von dem alten Wuste gereinigt und so weit gebracht worden, daß man auf der Neuberischen Bühne weder den Harlekin, noch Scaramuz, noch die anderen Narren der Welschen mehr sieht oder nöthig hat, die doch Molière in seinen Komödien nicht gänzlich vermieden." Mit diesem negativen Einfluß, mit dieser Entfernung der plebejischen Komik aus dem Lustspiel ließ es Gottsched genug sein: eine productive Idee, wie der Komik ein neuer Inhalt zu geben sei, brachte er nicht hinzu, ja nicht einmal ein Schema für die Kunstform des Lustspiels, während er es doch für die Tragödie so genau vorgezeichnet. Er hatte einmal,

wie gesagt, für die Sache kein rechtes Interesse. Wie hätte es sich auch mit seiner Rectorswürde vertragen, wenn hinter den Locken seiner mächtigen Allonge ein oder das andere Mal der lustige Kobold des Scherzes hervorgeguckt hätte? Gleich allen Pedanten fehlte auch ihm der unbefangene Sinn für die heitere Seite des Lebens.

Aber — wenn es Gottsched wirklich damit Ernst gewesen wäre, für das Lustspiel dasselbe zu thun, was er für das Trauerspiel that — hätte sich wohl die regelmäßige Musterkomödie auch so mit „Kleister und Scheere" zurechtflicken lassen, wie etwa der „sterbende Cato" zu Stande gebracht wurde? Unmöglich! In der Tragödie kann man sich, wenn auch alle poetische Inspiration fehlt, mit dem Surrogat einer gewissen vornehmen Schulrhetorik zur Noth behelfen; da kann sogar in einer Zeit, der das Verständniß für das echte tragische Pathos verloren gegangen ist, die Trockenheit für Würde, die aufgestelzte Langweiligkeit für echte Classicität gelten und Niemand merkt etwas. Es langweilen sich wohl die Leute dabei, aber höchst respectvoll und ohne Murren, und glauben vielleicht, das müsse nun einmal so sein, das sei gerade die rechte, mit künstlerischer Absicht bezweckte Wirkung dieser ernsten und vornehmen Kunstgattung. In der Komödie ist es aber anders; da läßt sich, wo Witz und Erfindung fehlen, mit der Gelehrtheit eben gar nichts machen. Mit falschem, gekünsteltem Pathos kann man die Leute lange täuschen, aber für die echte, natürliche Laune giebt es nun einmal kein Surrogat. Da tritt die Langeweile

offen zu Tage, und auch das geduldigste Publicum gähnt dann ohne allen Respect.

Ein Lustspiel also, so mechanisch und nach doctrinairen Standpunkten zusammengestellt, wie Gottsched's „sterbender Cato," wäre geradezu ein Unding. Dennoch aber hat es den Anschein, als ob die Frau Gottsched das moderne Lustspiel gerade auf dieselbe Art in Deutschland eingeführt hätte, wie ihr Gemahl die Kunstform der Tragödie. Hat sie nicht in der Mustersammlung der „deutschen Schaubühne" eine Komödie: „das Gespenst mit der Trommel," nach Addison und Destouches, erscheinen lassen, wie Gottsched ebendaselbst sein Trauerspiel, eine Bearbeitung nach Addison und Deschamps veröffentlichte? Die Sache ist aber gleichwohl eine ganz andere. Gottsched's Stück ist eine Compilation aus zwei verschiedenen Tragödien, die ganz unabhängig von einander entstanden sind — der „drummer" von Addison dagegen ist nur durch zwei Hände, durch die des französischen Nachahmers und der deutschen Bearbeiterin gegangen, aber er ist doch dabei dasselbe Stück geblieben. Addison war bekanntlich ein entschiedener Anhänger des französischen Styls; Destouches, der in England persönlichen Umgang mit Addison pflegte, zog (nach Lessings Wort) das Lustspiel desselben über einen noch französischeren Leisten, so daß in seiner Umarbeitung vieles wohl feiner und natürlicher, aber auch manches kälter und kraftloser wurde. Madame Gottsched hat nun das Verdienst, das englische Original mit zur Hand genommen, und manchen guten Einfall daraus wieder hergestellt

zu haben. Sie zeigt sich gerade darin freier und unabhängiger als ihr Gemahl, dem die formelle Regel über die allerbesten Einfälle ging, und der gerade der Regelmäßigkeit zu lieb das englische Original des Cato in Stücke zerschnitt, um es mit französischem Flickzeug auszubessern.

Da schieden sich eben die Richtungen. In der Tragödie fügte man sich der classischen Norm, das Lustspiel hingegen ließ sich nicht so unbedingt disciplíniren. Man folgte hier mehr dem natürlichen Tact, und suchte solche Erscheinungen heranzuziehen, in denen man ein dem deutschen Wesen und den unmittelbaren Regungen des Zeitalters zusagendes Element fand. Welche diese Erscheinungen waren, soll weiterhin zur Sprache kommen.

Wäre die Komödie denselben Weg gegangen, wie das Trauerspiel, so hätte sie ebenso an die classische Komödie der Franzosen, also an die Kunstform Molière's anknüpfen müssen, wie jenes sich nachahmend an die Form Corneille's und Racine's anschloß. In der That übersetzte auch die Frau Gottsched den Misanthropen des Molière, ohne aber dadurch eine wesentliche Anregung für das deutsche Lustspiel zu geben. Woran mochte dies wohl liegen?

Wir müssen uns, um diese Frage zu beantworten, zuerst das Wesen der classischen Komödie der Franzosen klar machen. Je vornehmer und idealistischer ihre Tragödie war, desto stärkere, grellere Farben trug die gleichzeitige komische Dichtung auf; dem übersteigerten tragischen Ideal stellte sich die Charge in ihrer verwegensten Form, die tollste, ausgelassenste Burleske

gegenüber; je abgemessenere, feierlichere Schritte dort die Helden machten, desto spaßhafter und grotesker waren hier die Sprünge der Narren. So war denn die Komik Molières zunächst eine genial aufgefaßte Posse: aber sie nahm außerdem noch ein anderes Element in sich auf. Die classische Tragödie enthielt eigentlich keine Darstellung von Charakteren, nur eine rhetorische Ausmalung heroischer Leidenschaften; die Charakterdarstellung, die in der Tragödie keinen rechten Platz fand, fiel daher wieder der höheren Komödie anheim, die darüber zu einem beinahe völlig ernsthaften Genre wurde: man erinnere sich nur des Misanthropen, des Geizigen, des Tartüffe. Wie dort die Affecte, so waren hier die Charaktere weit über das Maß des Wirklichen emporgehoben; sie hatten die kräftig gezeichneten, stark umrissenen Züge der Gattung, nicht die feineren, der Natur abgelauschten Farben der einzelnen Individualität. Die Charakterkomödie aber und das tolle Maskenspiel der Posse — beide entrückten den Zuschauer in gleicher Weise der gewöhnlichen, gegenwärtigen Welt, wie es, freilich in einem anderen Sinne, auch die Tragödie that. Ob man nun Helden oder Chargen vor sich sah, — heroische Uebermenschen, die innerhalb einer Tagesfrist (so forderte es die „Einheit der Zeit") alle möglichen Wechsel der heftigsten Empfindungen und Affecte durchstürmten, oder extreme Charakterspecialitäten, die in nicht längerer Zeit eine ganze Reihe der unglaublichsten, lustigen oder traurigen Thorheiten durchmachten — eines blieb sich dabei gleich: man war über die gewöhnliche, prosaische Stim-

mung mit einem Ruck hinausgehoben, man fand sich aus der Alltagswelt in eine freie Phantasiewelt versetzt, wo nicht mehr die Bedingungen den Wirklichkeit, nur die Gesetze der Kunst herrschten und die Dichtung in ihrem eigenen abgegränzten Reiche waltete.

Diese Abgränzung der komischen Poesie gegen die Wirklichkeit, diese stylisirte Komik in großartigem Schnitt war nun nicht mehr dem Geschmack jenes Zeitalters angemessen, das wir gegenwärtig im Auge haben. Abgesehen davon, daß in der Molière'schen Komödie zu viel Ursprünglichkeit und freie Genialität liegt, als daß sich von ihr so leicht ein Abklatsch für die äußerliche Nachahmung hätte machen lassen, wie von der mehr schematischen Kunstform eines Corneille — abgesehen davon, fragen wir noch überdies: woher hätte eine so zaghaft eingeengte, verzwergte, kraftlos empfindende Zeit jene geistvolle Lustigkeit, jene übersprudelnde Carnevalsstimmung hergenommen, um in das olympische Gelächter Molière's über die Thorheiten der Welt aus voller Brust mit einzustimmen? Woher jene Freiheit, jenen Aufschwung des Humor's, um über den drückenden Dunstkreis des gemeinen Alltagslebens sich zu der klaren Höhe dieser genialen Komik und Satyre zu erheben? Gerade in dem Dunstkreis des alltäglichen Lebens befand man sich damals wohl, und wollte es mit all' seinen kleinlichen Details auf der Lustspielbühne geschildert sehen. Der Naturalismus, der durch die Gottsched'sche Doctrin aus dem Trauerspiel herausgewiesen wurde, nahm um so unabweisbarer die Komödie für sich in Anspruch.

Die Frau Gottsched erkannte mit richtigem Blick, daß eine dem Leben näher stehende Form der Komödie, als es die der Molière'schen Charaktermasken war, an der Zeit sei — und indem sie an die neueren Erscheinungen des französischen Lustspiels, namentlich an die Stücke von Destouches anknüpfte, zeigte sie sich darin moderner als ihr Gemahl, der in der Tragödie steif und fest bei dem altfranzösischen Classicismus beharrte.

In Frankreich hatte sich der Geschmack in der Komödie ebenfalls geändert; auch da verlangte man jetzt eine mehr individualisirende Charakterschilderung, mehr aus dem wirklichen Leben gegriffene Motive, sowie jene leichteren Funken des Witzes, die gleich einer feinen elektrischen Materie durch die Situationen, durch den Dialog knistern und sprühen, ohne gerade mit einem drastischen Effecte zu zünden und einzuschlagen. Es bildeten sich mit einem Worte schon damals jene Uebergangsformen aus, die zum modernen Lustspiel, zum Intriguen-, zum Conversationsstück ꝛc. hinüberleiten. Destouches gab in seinem „verheiratheten Philosophen", in seinem „Ruhmredigen", seinem Verschwender" Muster einer feineren, freilich auch zahmern Komik, als man sie von Molière, selbst in seinen ernsthaftesten Stücken gewohnt war; dagegen war das Niedrigkomische bei ihm um so schwächer. „Seine Narren sind" — nach Lessing's Urtheil — „selten von den behaglichen Narren, wie sie aus den Händen der Natur kommen, sondern mehrentheils von der hölzernen Gattung, wie sie die Kunst schnitzelt, und mit Affec-

tation, mit verfehlter Lebensart, mit Pedanterie überladet." Der Rückschritt nach dieser Seite war ganz erklärlich; die Komik verlor in demselben Maße an naiver Frische, an unmittelbarem Wurf, je mehr sie an Glätte und Feinheit zunahm.

Die Frau Gottsched übersetzte von den Stücken des Destouches außer dem „Gespenst mit der Trommel" noch den „Verschwender" und den „poetischen Dorfjunker," welche Gottsched auch unter die Musterstücke seiner „Schaubühne" aufnahm. Lessing, den wir als den besten Führer bei der Beurtheilung dieser Literaturperiode noch ein und das anderemal citiren werden, lobt im Allgemeinen diese Uebersetzungen, findet aber bei der Bearbeitung der Stücke die Frau Gottsched doch merklich von dem Geschmack des Gatten beeinflußt, der in der Regelmäßigkeit die Franzosen gern noch überfranzösirte. „Der poetische Dorfjunker," so äußert sich spottend der Dramaturg *), „hat im Französischen drei Aufzüge, und in der Uebersetzung fünf. Ohne diese Verbesserung war er nicht werth, in die deutsche Schaubühne des weiland berühmten Herrn Professor Gottsched aufgenommen zu werden; und seine gelehrte Freundin, die Uebersetzerin, war eine viel zu brave Ehefrau, als daß sie sich nicht den kritischen Aussprüchen ihres Gemahls hätte unterwerfen sollen. Was kostet es denn nun auch für große Mühe, aus drei Aufzügen fünf zu machen? Man läßt in einem andern Zimmer einmal Kaffee trinken; man schlägt einen Spa-

*) Hamburgische Dramaturgie. Dreizehntes Stück.

ziergang im Garten vor — und wenn Noth an den Mann geht, so kann ja auch der Lichtputzer herauskommen und sagen: „Meine Damen und Herren, treten Sie ein wenig ab; die Zwischenacte sind des Putzens wegen erfunden, und was hilft Ihr Spielen, wenn das Parterre nicht sehen kann?“

Doch zur Sache! Kann man wohl sagen, daß die Deutschen von den Franzosen in der feineren Komik viel gelernt hätten? Es wäre eine äußerst verwegene Behauptung, dies zu bejahen. Statt wie jene es thaten, das gewöhnliche Leben in der Schilderung nur mit den Fingerspitzen anzufassen, platschten die Deutschen gleich mit der ganzen Hand hinein, nicht aber um irgend eine Gestalt fest zu packen, nur um den Schmutz aus der Tiefe mit heraufzuholen. Von jener Delicatesse, jenem Maß der Schicklichkeit, die das Lustspiel, je näher es sich dem wirklichen Leben der Gesellschaft stellt, um so unerläßlicher bedarf, findet sich hier keine Spur. Es ist ein ganz zuverlässiger Erfahrungssatz: wenn wir aus der Tragödie erfahren, ob ein Zeitalter bedeutende Ideale, hohe Gesinnungen gehabt, so entnehmen wir aus dem Conversationslustspiel, ob sich das gesellschaftliche Leben der Zeit in gewandten, feinen Formen bewegt habe, ob sein Witz mit Anmuth, seine Unterhaltung mit Geschmack gepaart gewesen oder nicht. Welchen Rückschluß müssen wir dann auf das damalige deutsche Leben machen, wenn wir seinen Resler in jenen Lustspielen betrachten? Die Antwort ergiebt sich von selbst!

Die Frau Gottsched hatte für das Lustspiel eigentlich mehr Neigung als tiefere Befähigung; sie brachte

für dasselbe eine gewisse leichte Beweglichkeit des Temperamentes mit, keineswegs aber den belebenden Funken des Witzes. Ihre eigenen Originalstücke, deren sie drei nebst einem Nachspiele geliefert, traben in der plattesten Gewöhnlichkeit umher, und verlieren sich hie und da sogar in eine Gemeinheit, welche die gerechtesten Bedenken einflößt. Vergebens sucht man zwischen diesen häßlichen Klexen nach den netten, zierlichen Zügen der Damenhand, nach jener delikateren weiblichen Auffassung, die man doch erwarten sollte. In dem Lustspiel: „Das Testament" bemerkt eine Schwester mit augenscheinlichem Vergnügen, daß ihr Bruder schwindsüchtig sei; noch schlimmer ist ein Zug in dem Stück: „Die Hausfranzösin", wo ein Knabe, der mit der Gouvernante in einem Bette liegt, sich darüber beklagt, er könne gar nicht schlafen, weil sie ihn die ganze Nacht liebkose und küsse! Mit Recht gebraucht die Dramaturgie bei Erwähnung des letzteren Stückes den starken Ausdruck: dasselbe sei nicht allein niedrig, platt und kalt, sondern auch obendrein schmutzig, eckel und im höchsten Grade beleidigend; ja es sei geradezu unbegreiflich, wie eine Dame solches Zeug habe schreiben können.

Die Lustspiele der übrigen Gottschedianer haben neben einer nicht geringeren Plattheit einen noch schärferen Pfützengeruch; besonders gilt dies von den „Geistlichen auf dem Lande" von Krüger, und den „Aerzten" von Mylius. Das erste dieser Stücke, das ein geschlechtliches Scandal heiliger Männer in eckelhaft cynischer Weise auf die Bühne brachte, übte gerade durch seinen pasquillanten Charakter eine bedeutende Zugkraft

aus; es wurde mehr als einmal gedruckt, und nachdem es confiscirt worden, um so eifriger gelesen. Dieser Erfolg reizte die Speculation eines Buchhändlers, er versprach sich etwas davon, wenn man auch andere Stände eine solche Musterung könnte passiren lassen, und trug dem Gottschedianer Christlob Mylius die satyrische Abfertigung der „Aerzte" auf.*) Dieser that nun noch mehr Assa fœtida in sein Stück hinein, als es Krüger gethan. Der Contract, in welchem sich die beiden betrügerischen Aerzte, Dr. Pillifer und Dr. Recept über eine künftige Frau, die als Preis einer glücklichen Kur bestimmt ist, zu gemeinschaftlichem Ehebündniß vergleichen, kann an absurdem Cynismus nicht mehr überboten werden.

Beinahe möchte ich aber sagen: diese Leute waren nur obscön aus purer Verlegenheit, aus reiner Ideenarmuth. Es fiel ihnen eben gar nichts ein, — darum griffen sie zu diesem verzweifelten Mittel. So viel ist jedoch gewiß, daß jene Schleppträger Gottscheds, denen dieser die Beschäftigung mit dem Lustspiel überließ, die Schleppe seines Staatskleides mehr als einmal in den allerärgsten Straßenkoth fallen ließen . . . .

Worin lag nun also der große Fortschritt des neuen Lustspiels gegenüber dem alten improvisirten Possenspiel? In gar nichts, als nur in der äußerlichsten Form! Die neu aufgestutzte Komödie glich einem Proletarier, der

*) Lessing. Vorrede zu den vermischten Schriften des Herrn Christlob Mylius.

in einem Frack steckt, welchen er sich eben auf einem Trödelmarkt gekauft. Seine Manieren bleiben gemein wie vordem, und sind noch überdies mit dem Kleid in schroffem Widerspruch, während die fettige, zerrissene Blouse wenigstens mit dem ganzen wüsten Patron in Uebereinstimmung steht. Die äußere Roheit war der modernen Komödie wohl zum Theil abgestreift, aber die innere Gemeinheit, der sittliche Schmutz war geblieben.

Es fehlte freilich nicht ganz an anständigeren Lustspieldichtern, wie z. B. Herr Christian Fürchtegott Gellert einer war. Dieser erlaubte sich höchstens ein und das anderemal eine kleine zierliche Lüsternheit, und nachdem er sie süß beschmunzelt, wurde er wieder sehr moralisch und langweilig. Lessing, der Gellert überhaupt höchst rücksichtsvoll beurtheilt, sagt von seinen Stücken: es seien wahre Familiengemälde, in denen man sogleich zu Hause ist; jeder Zuschauer glaubt, einen Vetter, einen Schwager, ein Mühmchen aus seiner eigenen Verwandtschaft darin zu erkennen. Ja wohl! und ehe man sich dessen versieht, ist der ganze Klatsch der Muhmen, Basen und Gevatterinnen im Gange. Diese platte Alltäglichkeit wuchert bei einer ganzen späteren Generation von Lustspieldichtern weiter fort: Martini, Freiherr v. Gebler, Christ. Felix Weiße, Romanus, von Ayrenhoff, die beiden Stephanie u. A. gehören einer verwandten Richtung an. Man dialogisirte den Tritsch-Tratsch des bürgerlichen Lebens mit aller behaglichen Breite, und suchte nur hin und wieder aus der Pfefferbüchse des Witzes ein und das andere Körnchen mühsam herauszuschütteln, um damit das ungesalzene, matte

Gericht ein wenig zu würzen. Aber Witz ist nicht Jedermanns Sache — und wie weit konnte man mit jenen wenigen Pfefferkörnern ausreichen! Da machten die zahmen Komiker mit einemmal ein ernsthaftes Gesicht und sagten: Ja — wir brauchen nicht einmal so witzig zu sein! Wozu? Wir sind eigentlich schon viel zu witzig gewesen! Die Komödie hat ja einen sehr ernsten, moralischen Zweck; sie soll bessern, belehren und rühren! So trat an die Stelle der unbefangenen komischen Heiterkeit der trockene Ernst der moralischen Satyre, und der nasse Effect des weinerlichen Lustspiels. Beide Richtungen wurden von Gellert zur Doctrin ausgebildet.

Die lehrhafte Tendenz des Lustspiels — der nebenbei gesagt auch Lessing in seinen Jugendstücken sich durchaus anschloß — mußte Gellert als Fabeldichter, wie als Professor der Moral durchaus zusagen; so kam wenigstens eine übereinstimmende Absicht ebensowohl in seine Fabeln und Erzählungen, wie in seine Komödien und seine moralischen Vorlesungen. Er spricht zu diesem Ende — freilich nicht in Molière'schem Sinne — wieder den abstracten, schematischen Charakteren im Lustspiel das Wort, die eigentlich nichts Anderes vorstellen sollen, als personificirte Eigenschaften. „Ein geiziger Orgon, eine eitle und verleumderische Clelia, ein unerträglicher und großsprecherischer Damon auf dem Theater sind nichts als der Geiz, die Verleumdung, die Großsprecherei selbst. Diese Leidenschaften verspottet der Komödienschreiber; diese läßt er in einzelnen Personen handeln und herrschen, damit man das Ungereimte, das Thörichte recht wahrnehmen kann, welches diese

Laster bei sich führen. Er spottet nicht, um zu spotten, sondern um zu lehren.“ Nun freilich! So waren die Charaktere des Lustspiels Präparate von Thorheiten und Lastern, ganz zurechtgelegt für die moralisirende Nutzanwendung; sie waren zwar keine Menschen mehr, aber dafür ebenso lehrreich wie die Wölfe, Hunde, Füchse und die ganze übrige Menagerie der äsopischen Fabel.

Nach Gellerts Ansicht sollte aber das Lustspiel auch die Wirkung des Rührenden in sich aufnehmen; in der Vorrede, die er zu seinen eigenen Lustspielen schrieb, heißt es ausdrücklich, daß er mit ihnen lieber tugendhafte Thränen als fröhliches Gelächter hervorrufen wollte. Gellert schrieb eine längere lateinische Abhandlung über das rührende Lustspiel (de comoedia commovente), die Lessing in seiner theatralischen Bibliothek in deutscher Uebersetzung mittheilt. Die Komödie, sonst der Tummelplatz aller lustigen Kobolde, wurde also jetzt der Sentimentalität überwiesen. Diese Regenluft, welche den heiteren, hellen Himmel der Komik mit Thränenschauern trübte, kam mit dem Westwind, der sonst auch nach den Wetterregeln Regen bringt — sie kam aus Frankreich, aus demselben lustigen Frankreich, woher früher das Molière'sche Göttergelächter so übermüthig herüberscholl. Nivelle de la Chaussée, der Vertheidiger der comédie larmoyante, war jetzt ein Modedichter der Zeit.

Eine frische Brise, ein kräftigender Lufthauch wehte wohl auch von Norden herüber — aus den Lustspielen

des Dänen Holberg, die schon der Gottschedianer Detharding auf der deutschen Schaubühne einzuführen bemüht war. Mit ihrer körnigen, aus dem Leben gegriffenen Charakteristik schienen sie ganz dazu angethan, der sentimental aufgeweichten Komödie wieder einige Consistenz zu geben. Man rühmt auch in der That den großen Einfluß der Holberg'schen Stücke auf die deutsche Lustspieldichtung; doch dieser beschränkt sich wohl nur auf die häufige Benützung ihrer Stoffe und Motive, kaum aber giebt er sich in einer tieferen geistigen Einwirkung kund. Die deutsche Literatur, deren natürliches Verdauungsvermögen damals gründlich gestört war, vertrug weit eher die gezuckerten Milchklöße der comédie larmoyante, als das kräftige Roastbeef des Holberg'schen Lustspiels.

So stand es also damals um die deutsche Komödie. Es fehlte ihr eben jenes heitere Lebenselement, die leicht aufsteigende Kohlensäure der glücklichen Laune, die mit Anmuth ihren flüchtigen, verbrausenden Schaum in die Höhe wirft, die dem Leben seine lastende Schwere nimmt und es wohlthätig aufmischt . . . Wo dieses Element fehlt, da wird das Lustspiel zu einer Reihe betrübender und schwerfälliger Anstrengungen, die wie die Pas eines alten gichtleidenden Tanzmeisters, oder wie die Späße eines kranken Clown höchstens ein wehmüthiges Lächeln des Mitleids hervorrufen können. Ohne die Grazie des echten Humors entartet die komische Muse entweder zu einer Gassendirne, die mit Matrosen in die Schenke geht, oder sie wird ein philiströses altes Weib, das mit der Brille auf der Nase die Register menschlicher Thor-

heiten durchspäht, um sie mit scharfem, schneidigem Gelächter zu verspotten.

Der einzige Schriftsteller, der in jener plumpen, steifleinenen Zeit den Geist des echten Lustspiels begriff, war Joh. Elias Schlegel.*) Es ist dies überhaupt das einzige productive Talent der Schule, welches in seinen Leistungen wie in seinen ästhetischen Ansichten dieselbe so weit überholt, daß es sogar eine literarhistorische Verpflichtung ist, auf ihn näher einzugehen, als es gewöhnlich geschieht. Ich will hier nicht bei seinem „Geschäftigen Müssiggänger", dem „Geheimnißvollen", der „Stummen Schönheit" verweilen; wenn wir eine oder die andere Scene dieser Stücke lesen, so wirkt sie auf uns allerdings so ein, wie die Melodie und die Figuren einer Gavotte oder Courrante. Dagegen ist das Lustspiel: „Der Triumph der guten Frauen" für jene Zeit wirklich ein ganzes Meisterstück. Zwischen der Schulmeisterliteratur rechts und links welche pikante Causerie des Dialogs, welche schalkhafte Liebenswürdigkeit in den einzelnen Wendungen! Hier ist ein echter Weltmannston, hier jene civilisirte Leichtfertigkeit, die an sich wohl bedenklich, aber doch nirgends ästhetisch verletzend ist. Allerdings ist die Liebe in diesem Stücke nichts, als eine Gourmandise des Gefühls,

---

*) Geb. 1718, gest. 1749. Seine Werke erschienen gesammelt von seinem Bruder Joh. Heinr. Schlegel zu Kopenhagen und Leipzig 1764.

die Ansichten über die Ehe, die da entwickelt werden, nichts weniger, als christlich-germanisch — aber wir stehen doch auf dem Boden der Bildung, und die leichte Zierlichkeit der Behandlung entfernt sogleich die moralisirenden Bedenken.

Der Sieg, den die Frauen gegenüber den Männern hier erringen, ist ein doppelter: es ist ein Sieg des Herzens und des Geistes. Der letztere ist jedenfalls der vollständigere; an dem Erfolge des ersteren kann man immer noch zweifeln.

Agenor, der Gatte Julianens, ist von einer Gemüthlosigkeit, die weit über das Maß dessen hinaus geht, was durch die komische Buße gesühnt und absolvirt werden kann. Aber der Charakter ist trefflich studirt und mit Consequenz gezeichnet. Es ist ein frostiger Haustyrann, grämlich, so oft er sich daheim blicken läßt, sonst aber unter Freunden der aufgeweckteste Mann, so daß Niemand, als seine Frau wissen kann, wie eigensinnig er sei. Er schilt ihre freimüthige Munterkeit Leichtsinn, und verdirbt ihr die unschuldigsten Vergnügungen; ist scharf und verletzend, wenn er sie in Thränen findet, argwöhnisch, wenn sie ihm in freudiger Stimmung entgegenkommt. Ihren harmlosesten Reden und Handlungen giebt er absichtlich eine falsche Deutung, verlacht ihre Einfalt, sobald sie sich ihm fügsam zeigt, und setzt doch fortwährend Mißtrauen in ihre Treue; dabei ist er aber selbst von jener kalten, frechen Frivolität, die nichts von dem Rausch der lustigen Sünde hat, sondern in allen ihren Schritten überlegt, tückisch und raffinirt ist. Die gute Frau zeigt seinen Quäle-

reien gegenüber eine sanfte Nachgiebigkeit, die ihres Gleichen nicht findet; sie bewahrt dem Unwürdigen trotz alle dem ihre Neigung und weint nur in einsamen Augenblicken ihren Schmerz aus. „Hab' ich wohl geglaubt", so klagt sie, „daß ich so jung allen Lustbarkeiten, allem Scherze, allen Bekanntschaften gute Nacht sagen sollte! Meine Jugend, meine Freude, Alles muß ich aufopfern, um nur noch einige Ruhe in meinem Hause zu erhalten. Und ich will mich noch glücklich schätzen, wenn ich damit nur einen Theil seines Herzens wieder erkaufen kann." Agenor hat eben das Betragen seiner Frau nach Scrupeln und Granen geprüft und gerügt, — und im nächsten Augenblicke stellt er schon ihrem Kammermädchen nach, die aber — der Dichter wollte es eben so — bei all' ihrer List doch höchst ehrlich und tugendhaft ist, und mit goldener Treue für ihre Frau einsteht. Agenor motivirt seine Liebesanträge auf schändliche Weise.

„Siehst Du" — so sagt er zu Katharinen — „ich muß einmal Jemanden um meine Frau haben, der auf sie Achtung giebt, und der mir von allen ihren Reden und Handlungen Nachricht geben kann. Eine Frau verstellt sich allemal gegen ihren Mann. Sie traut ihm nicht, und läßt ihm also selten ihre wahren Gedanken wissen. Die muß man zu erforschen suchen. Sie ist jung, sie kann sich leichtlich vergehen. Sie darf sich nicht rühren; sie muß nichts sagen, ja nichts denken, ohne daß ich es weiß. Siehst Du, Katharine, zu einer so wichtigen Sache habe ich Dich bestimmt! Ich kann Dir aber nicht anders glauben, ich müßte denn versichert sein, daß Du mich liebest!"

Doch Katharine läßt sich nicht gewinnen. Die Folge ist, daß Agenor, der nicht viel Geschmack an der Tugend der Kammermädchen findet, sie aus dem Hause weist.

Freilich stellt sie sich bald wieder ein; denn wie könnte das Stück ohne die Soubrette zu Ende spielen? Die Scene, in der sie kurz vor dem Schluß Agenor wieder entgegentritt, ist um ihrer anmuthigen, parodistischen Laune willen wohl der Mittheilung werth.

Katharine (steckt den Kopf hervor): Herr, darf ich . . .

Agenor: Was willst Du?

Kath.: Ach! Herr Agenor — darf ich näher kommen?

Agen.: Bist Du, Schlange, noch in meinem Hause?

Kath.: Ja, wie Sie sehen.

Agen.: Und Du unterstehst Dich noch, vor meine Augen zu kommen?

Kath.: Das macht, weil ich Ihre Augen so gerne sehe.

Agen.: Ich glaube, Du hast mich noch zum Besten.

Kath.: Nein, Herr Agenor, ich weiß gar zu wohl, daß mit Ihnen nicht zu spaßen ist. Lassen Sie mich einen Fußfall thun! Ich bekenne, daß ich eine Närrin, eine Rasende, kurz, daß ich Alles bin, was Sie mich vorhin nannten, blos weil ich mein Glück nicht eher bedacht habe. Aber erlauben Sie mir, Abschied von Ihnen zu nehmen, und Sie um Verzeihung zu bitten, daß ich gar zu ehrlich gewesen bin; ich will es nicht mehr thun.

Agen.: Wenn Du vorhin Deine Hartnäckigkeit erspart hättest, so könntest Du nun auch Dein Bitten ersparen.

Kath.: Was soll man aber machen, Herr Agenor? Sie wissen ja selber wohl, daß ein ehrlich Mädchen mit dem Anstande geplagt ist, und sich erstlich eine Weile wehren muß. Ach, wie übel sind doch wir armen Mädchen daran! Wenn man augenblicklich Ja sagt, so macht man sich verächtlich; und wenn man sich zu lange weigert, so giebt es Leute, die uns unrecht verstehen und nicht warten wollen, bis wir uns ausgeweigert haben. Ich weiß doch am besten, Herr Agenor, ob ich es meiner Tugend oder Ihrer Ungeduld zu danken habe, daß ich so über Hals und Kopf in's Elend wandern muß!

Agen.: Wenn ich Dir auch glauben wollte, Katharina, so ist es nun zu spät. Es ist geschehen. Ich kann nichts weiter für Dich thun.

Kath.: Ich verlange auch nichts weiter, als die Erlaubniß, nur noch diesen Abend hier zu bleiben, und Ihnen einen recht guten Dienst zu thun. Ich kann Sie unmöglich unversöhnt zurücklassen. Ich will Ihnen erst eine Probe geben, daß ich gar nicht auf Ihrer Frau Gemahlin Seite bin. Hernach können Sie mich immerhin wegjagen. Vielleicht wird Sie hernach mein Abschied dauern; und wenn ich Ihnen zu Gefallen eine Schelmerei begangen habe, so sollen Sie mir noch nachsagen: Katharine war ein ehrlich Mädchen!

Agen.: Nun gut! Ich will es erwarten.

Wie wir den Charakter Agenor's kennen gelernt haben, läßt sich an der Aufrichtigkeit seiner Bekehrung mit Recht zweifeln. Das kluge Kammermädchen, das ihn ohnehin so gründlich kennt, sagt daher zum Schluß: „Die geschwindesten Bekehrungen sind nicht allemal die aufrichtigsten!" Sie hat wohl damit das Richtige getroffen.

Machen wir uns jetzt auch mit der heiterern Hälfte der Doppelhandlung bekannt.

Nikander ist ein mauvais sujet, ein Modeheld der Boudoirs, der mit galanten Empfindungen, wie mit den Berloquen seiner Uhrkette spielt; sonst aber ein lustiger Vogel, der viel zu sehr von seiner eigenen Schlechtigkeit schwatzt, als daß man ihn für so gar grundböse halten sollte. Ein Streich, den er begangen, ist freilich sehr schlimm: er hat seine eigene Frau vier Wochen nach der Hochzeit verlassen. Es ist zehn Jahre her, daß er sie nicht gesehen. Nun kommt Hilaria — so ist der Name der Frau — auf den Einfall, ihn aufzusuchen. Sie verkleidet sich als Mann, und folgt ihm unter dem Namen Philinte überall hin, wo er Aben-

teuer sucht. Der gefährlichste Rival, der ihn allenthalben in seinen Liebesanschlägen hindert, ist niemand Anderer, als eben seine Frau. Philinte ist witziger, verwegener, ja unverschämter als Nikander. Die Damen sind dem zarten Jungen mehr gewogen und sobald er sich mit seiner anmuthigen Dreistigkeit sehen läßt, ist Nikander aus dem Felde geschlagen. „Höre, Philinte", so sagt er einmal zu seinem Nebenbuhler, „es giebt allerdings keine unüberwindlichen Frauen, aber wir Beide werden sie dazu machen. Wir stören einer den andern in seinen Absichten. In den vierzehn Tagen, da wir einander beobachten, haben wir wenigstens einem halben Dutzend Frauen ihre Ehre gerettet. Das ist ein schöner Ruhm für uns!" Es ist begreiflich, daß solche Courmacher von Profession, wie Nikander einer ist, es zu ihrer Hauptaufgabe machen, junge, nicht ganz glücklich verheirathete Frauen zu trösten. Eine reizende Unglückliche dieser Art ist Juliane. Nikander setzt bei ihr alle Kunstgriffe seiner galanten Praxis in Bewegung, um einen Erfolg zu erringen — aber vergebens. Auch steht Philinte von Anfang an auf diesem wichtigen Posten, und vertheidigt ihn auf's Beste. Julianens Tugend und Philinte's Schlauheit machen in gleicher Weise seine Anschläge zu Schanden. Endlich glaubt Hilaria ihr Spiel enden zu können, nachdem sie Nikandern lange genug beobachtet. Er scheint ihr nicht so schlimm als er sich anstellt. Einmal legt er in einem aufrichtigen Moment folgendes Geständniß ab: „Ich bin sonst ein ehrlicher Kerl, bis auf einen Punkt. Ich darf ein Frauenzimmer kaum sehen, so bin ich in

sie verliebt. Und wenn die Liebe mich einmal eingenommen hat, so bin ich der größte Böswicht von der Welt. Ich verhetze die Frau gegen den Mann, den Mann gegen die Frau, die Schwester gegen den Bruder. Ich verderbe die Gemüther der Frauen, mache sie hochmüthig, eigennützig, boshaft, wenn ich nur dadurch zu meinem Zwecke kommen kann." Gerade die Offenheit dieser Selbstanklage flößt Hilarien Hoffnung ein, den losen Flüchtling wieder einzufangen. „Vielleicht," so denkt sie, fängt er von Neuem an, mich zu lieben, ohne zu wissen, daß ich seine Frau bin. Vielleicht habe ich dann Gelegenheit, ihm zu zeigen, daß es kein so schweres Joch ist, eine Frau zu lieben." Nikander lernt nun die angebliche Schwester Philinte's kennen; es ist Philinte selbst in Frauenkleidern — für ihn nur eine lang vergessene Bekanntschaft von zehn Jahren her, die ihn aber jetzt als sein allerneuestes Abenteuer aufs höchste entzückt. Welche Uebereinstimmung mit seinen Meinungen, welch' eine aufgeklärte Ansicht über die Liebe — aus dem Munde einer Frau! Er kann es kaum fassen.

Nikander. So ist es möglich, Madame? Sind Sie das einzige Frauenzimmer, das da glaubet, man müsse die Liebe mit der Freiheit verbinden?

Hilaria. Ich glaube, daß keine andere Liebe sein sollte, und daß wenigstens keine andere glückliche Liebe sein kann, als die ohne Zwang ist.

Nik. Aber eine Person, die einmal angefangen hat, Sie zu lieben . . .

Hil. Sie hat die Freiheit, wieder aufzuhören, wenn ich aufhöre, ihr zu gefallen.

Nik. Sie dürfen zwar das nicht fürchten. Aber gesetzt, ein Mensch wäre von so üblem Geschmacke, daß er aufhören könnte, Sie zu lieben: sollte nicht seine Schuldigkeit . . . .

Hil. Was für Schuldigkeit? Die Liebe kann niemals eine Schuldigkeit sein. Man kann nichts lieben, als was man angenehm findet. Wie kann man einer Person die Schuldigkeit auferlegen, etwas angenehm zu finden? Kann man denn Jemand befehlen, etwas weiß oder süß zu finden, wenn es auch die Wahrheit wäre? Wer den Gebrauch seiner Sinne hat, der wird schon sehen oder schmecken, was weiß oder süß ist: und wer den verloren hat, dem kann keine Schuldigkeit und kein Befehl seine Sinne wiedergeben.

Nik. Wie schön reden Sie, Madame! Aber gesetzt, daß Sie einen Mann hätten, und . . .

Hil. Ich habe einen gehabt, und Alles was ich beklage, ist, daß ich ihn eher verloren habe, ehe ich ihm meine Gedanken recht habe entdecken können.

Nik. Und Sie hätten ihm das Alles sagen wollen, ohne zu fürchten, daß er es mißbrauchte?

Hil. Ich hätte gar nicht von ihm verlangt, mich zu lieben. Hätte ich ihm zeigen können, daß ich es verdiente, so würde er mich auch wider seinen eigenen Vorsatz haben lieben müssen.

Nik. Aber wenn er das gleichwohl nicht gethan hätte?

Hil. Warum hätte ich ihn dazu zwingen sollen? Ich hätte ihn beklagt, daß er zu einem beständigen Umgange mit einer Person verbunden wäre, für die er nicht gemacht zu sein glaubte. Er hätte in Allem seine Freiheit haben sollen. Ich hätte ihn so wenig als möglich fühlen lassen, daß er verheirathet wäre.

Nik. Wie edel und großmüthig ist das gedacht! Ach warum ist es mir doch nicht erlaubt, Sie zu lieben!

Hil. Das ist Ihnen erlaubt, wenn Sie nur nicht verlangen, daß ich Sie wieder lieben soll.

Nik. Ich verspreche aber, Sie ewig zu lieben!

Hil. Das versprechen Sie mir! Wo ist nun alle Ihre Klugheit? Können Sie etwas versprechen, das nicht in Ihrer Gewalt steht? Können Sie mir versprechen, daß ich immer angenehm und liebenswürdig sein soll? Können Sie sich denn verspre-

chen, mich immer mit denselben Augen anzusehen? Wie? wenn Sie nun nach einiger Zeit klüger würden, und Unvollkommenheiten an mir sähen, die Sie jetzt nicht sehen, und die gleichwohl stark genug wären, Ihre Liebe zu hindern?

Nik. Aber ich hoffe, Sie ewig zu lieben.

Hil. Das ist etwas Anderes. Man kann versprechen, einer Person das Leben so leicht als möglich zu machen, ihr alle Gefälligkeit zu erweisen, und ihr mit aller äußerlichen Hochachtung zu begegnen. Aber eine Person ewig zu lieben, das kann man mit allen Schwüren von der Welt nicht versprechen.

Nik. Fangen Sie wenigstens nur an, mich zu lieben, Madame!

Hil. So? ich rede nur im Allgemeinen, und gar nicht von Ihnen; und Sie fangen gleich an, von mir persönlich zu sprechen.

Nik. Ja persönlich, Madame! und zwar so persönlich, daß ich noch mit keiner Person von der Welt mit der Empfindung geredet habe, wie ich mit Ihnen rede.

Hil. Wie wollen Sie aber verlangen, daß ich Sie wieder lieben soll? Sie wissen ja noch nicht, ob ich Sie lieben kann? und ich weiß es selbst noch nicht.

Nik. Sie wissen es nicht? O Madame! Sie zweifeln — ich bin glücklich.

Hil. Stille, stille! Sie sind noch nicht glücklich. Denn ich zweifle, ob Sie mich so lange lieben werden, daß es die Mühe verlohnt, Sie wieder zu lieben.

Nik. Versuchen Sie es nur! Sie können ja Ihre Liebe wieder zurücknehmen, wenn ich Sie nicht verdiene. Geben Sie mir nur Gelegenheit sie zu verdienen! ꝛc.

Die Wiedererkennung, die volle Verständigung kann nicht mehr lange auf sich warten lassen. Nikander fällt reuig auf seine Knie, und sagt: „Ja ich liebe Sie, Hilaria, und bedauere die Zeit, da ich Sie nicht geliebt habe! — Können Sie mir meine Ausschweifungen verzeihen?" Der lustige Sünder erhält völlige Absolution; Hilaria erwiedert mit einer bedeutsamen

Anspielung auf die Herzlosigkeit Agenor's: „Hundert Liebesausschweifungen verdienen eher Verzeihung, als eine einzige Tyrannei!“ —

Weniger bedeutend, als im Lustspiel, ist Joh. El. Schlegel in der Tragödie. Hier ist auch bei ihm die zwingende Macht der Regel stärker, als das freie poetische Schaffen; da ist er noch Gottschedianer, freilich immer noch weit geistreicher, als die ganze Schule. Wenn er auch die Regel streng und fast ängstlich respectirt, so behält er doch einen ziemlich freien Blick; über die Gartenhecke der Gottsched'schen Poetik hinaus eröffnet sich ihm die Aussicht nach Hellas, und bedeutende Ahnungen von dem wahren Wesen der Tragödie schließt ihm das Studium der Alten auf.

Am meisten Beachtung verdient sein Trauerspiel „Kanut.“ Er rechtfertigt die Wahl dieses Sujet's folgendermaßen: „Die alten nordischen Geschichten sind so fruchtbar an Charaktern und an großen Begebenheiten, daß ich dadurch Lust bekam, auf einem Felde Blumen zu brechen, welches die Dichtkunst bisher meistentheils unberührt gelassen hatte.“ Ganz recht! nur vertragen sich die gewaltigen Stoffe des Nordens mit nichts weniger, als mit der knappen Correctheit der französischen Kunstform. Es ist gerade so, als ob man eine mächtige Tanne in einen Orangerietopf pflanzte, und als Zierbaum vor ein Gewächshaus stellen wollte.

Der Conflict ist übrigens in dieser Tragödie nicht uninteressant; er hat in der That etwas menschlich Ergreifendes und Wahres. Also, der trotzige Dienstmann

Kanuts des Großen, der durch einen verwegenen Streich dessen Schwester Estriche zur Gattin gewann, kann den Gedanken nicht ertragen, daß des König's Ruhm allein auf die Nachwelt kommen, Alles, was er selbst Kühnes und Großes in seinem Dienste gethan, von des Königs Namen verschlungen werden soll. Dieser Gedanke macht ihn zum Rebellen.

Soll er allein die Welt mit seinen Thaten füllen?
Sein Name wird genannt, und meiner bleibt im Stillen.
Es ist ihm nicht genug, daß er befehlen kann,
In Allem thut er mehr, als jeder Unterthan.
Wer findet unter ihm Gelegenheit zu siegen?
Ihn preiset man allein im Frieden und in Kriegen.
Nur er heißt tapfer, groß, fromm, gütig, klug, geübt;
Er wird allein geehrt, er wird allein geliebt.
Sein Geist, den nichts umschränkt, will allen Ruhm umfassen,
Uns, die wir schlechter sind, will er nichts übrig lassen.
Was bleibt mir, soll mich nicht zu leben ganz gereu'n,
Zur Ehre für ein Weg, als der, sein Feind zu sein?
Ist Stärke, Muth, Verstand an denen ganz verloren,
Die kein parteiisch Glück zu Königen geboren?
Hab' ich zur Ewigkeit nicht so viel Recht als er?
Vom Schicksal kömmt der Thron, von uns die Ehre her.
Er bleibe, was er ist, ein König von sechs Reichen!
An Macht geb' ich ihm nach! — an Ruhm will ich nicht weichen.

Vergebens sucht seine Gemahlin seinen ungestümen Ehrgeiz zu beschwichtigen. Er erwiedert:

Kein Unglück ist so groß, als lebend todt zu sein.
Wenn unf're Thaten uns nicht aus dem Dunkel heben —
Was für ein Unterschied ist leben und nicht leben?

Die Pflichtencollision, in der sich Estriche befindet, die rathlos zwischen Bruder und Gemahl steht, ist echt französisch gedacht.

Wie grausam martert mich der Streit von meinen Pflichten!
Von welcher geh' ich ab? Wornach soll ich mich richten?
Gilt hier der Liebe Recht? Gilt hier die Schwestertreu?
Ich red', ich schweige still; — so ist's Verrätherei.

Es fehlt nicht an der herkömmlichen Rhetorik, wie an den nötigen Discursen mit der Vertrauten, um diesen Conflict weiter zu analysiren. Interessanter aber ist die Gegenüberstellung der Charaktere in dem Stück. Kanut, würdig, haltungsvoll und echt königlich, wie er ist, reizt den tiefen Groll Ulfo's um so mehr, weil eine an sich selbst zehrende Leidenschaft dieser Art durch nichts tiefer verletzt werden kann, als durch die ruhige Würde des Gegners. So beschleunigt er selbst, in dämonischem Drange fortstürmend, sein Verderben. Damit man übrigens Ulfo's Schuld nicht als gemeines Verbrechen, sondern im tragischen Sinne als verirrte Größe auffasse, stellt ihm der Dichter in Godewin eine unbedeutende, aber durchaus loyale Persönlichkeit entgegen; diese zahme Tugend giebt das rechte Maß für Ulfo's Größe, die auch in ihrer Verirrung uns noch Respekt einflößen muß. Godewin rühmt sich in selbstgefälliger Weise seiner Unterthanentreue; nie habe ihn sein Ehrgeiz aus des Gehorsam's Schranken getrieben: doch Estriche erwiedert mit Recht darauf:

Ich glaub' es, daß dich nicht der Herrschsucht Triebe quälen,
Nicht Jeder ist geschickt, aus Ehrgeier zu fehlen!

Noch stärker spricht sich Ulfo über diese schlaffe Unterthanentugend aus:

Du hast nicht das Gefühl, das sich in Helden regt,
Kein Ruhm hat dich gereizt, kein Schimpf hat dich bewegt.

Du machst dein feiles Blut zu And'rer Eigenthume,
Du lebst zu deiner Schmach und nur zu fremdem Ruhme.
Du thust aus blöder Furcht, was auch ein Sclave thut,
Dein Arm kann tapfer sein, dein Geist ist ohne Muth!

Man sieht, Schlegel hat es zum mindesten verstanden, den Helden, auch wenn er irrt, mit bedeutenden heroischen Zügen auszustatten. Es ist das Ganze doch ein ander Ding, als die kahle Schulpoesie des Meisters. Hier haben wir eben ein echtes Talent vor uns, während Gottsched nichts weiter war als ein emsiger, aber unproductiver Doctrinair.

Das Streben des Doctrinairismus ist vor Allem darauf gerichtet, nach Regeln zu tasten, die Form abzugränzen und festzustellen. Zu Ende kommen und abschließen will er, während das productive Talent die Aufgabe der Kunst als eine unendliche faßt, ihr Gebiet versuchend erweitern, forschend austiefen möchte. Wenn man sehen will, wie weit Schlegel den Gottsched'schen Formalismus überflügelte, so muß man seine ästhetischen Essays durchblättern. Da finden wir Gedanken über das Wesen der Poesie und des Drama's, so hell und treffend, daß man sie erst für Früchte einer weit späteren Zeit halten möchte; und sie treten uns da mit jener scharfen Prägung, mit jener naiven Ursprünglichkeit entgegen, die allem frisch Gedachten, allem neu Ausgesprochenen einen so eigenen Reiz verleiht. Wer hat sich wohl schon damals von dem moralischen Endzweck, von der didactischen Absichtlichkeit in der Poesie, besonders im Drama, in einer so geistreichen Weise emancipirt, wie unser Autor? Lesen wir einmal folgende Stellen

in seinen: „Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters“:

„Es giebt Viele, die das Lehrreiche der Schauspiele darin suchen, daß sie mit Mühe aus einem großen Werke eine einzige Sittenlehre ziehen, die dann und wann ziemlich gemein ist, und die man ganz leicht von selbst hätte wissen können; und eine solche Sittenlehre geben sie für den Hauptzweck einer ganzen Dichtung an. Solche Kunstrichter wollten gern einen großen Theil schöner Schauspiele, in welchen die Sitten und Leidenschaften vortrefflich gemalt sind, blos darum verworfen und umgegossen haben, weil sich nach ihrem Kopf nicht eine gewisse Hauptlehre aus denselben ziehen läßt; gleich als ob man große Theaterstücke mit vieler Kunst deswegen verfertigte, um eine einzige bekannte, seichte, und oft sehr unbestimmte Sittenlehre zum Schlusse derselben anzubringen . . . .*) Das Theater hat es aber nicht nöthig, eine andere Absicht vorzugeben, als die edle Absicht, den Verstand des Menschen auf eine vernünftige Art zu ergötzen. Wenn es lehrt, so thut es solches nicht wie ein Pedant, welcher es allemal voraus verkündiget, daß er etwas Kluges sagen will; sondern wie ein Mensch, der durch seinen Umgang unterrichtet und der sich hütet, jemals zu erkennen zu geben, daß dieses seine Absicht sei.“

Allerdings belehrt auch der Dichter; aber nicht durch die moralisirende Tendenz seines Werkes, sondern indem er als Poet seine Pflicht thut — mit andern

*) Hier steht Schlegel bereits in der entschiedensten Opposition zu seinem Meister Gottsched, der in der kritischen Dichtkunst (Thl. II Cap. 10 §. 11) noch folgendes Recept für eine tragische Fabel giebt: „Der Poet wählet sich einen moralischen Lehrsatz, den er seinen Zuschauern auf eine sinnliche Art einprägen will. Dazu erfinnt er sich eine allgemeine Fabel, daraus die Wahrheit seines Satzes erhellet. Hiernächst sucht er in der Historie solche berühmte Leute, denen etwas Aehnliches begegnet ist, und von diesen entlehnt er die Namen für die Personen seiner Fabel, um derselben ein Ansehen zu geben.“

Worten: das Lehrreiche liegt in der genauen und feinen Schilderung der Gemüther und Leidenschaften selbst, in der kräftigen und bedeutenden Darstellung des Lebens.

„Die Kenntniß des Menschen macht einen sehr wichtigen Theil der Sittenlehre aus. Diese Kenntniß besteht größtentheils in jener der Charaktere und Leidenschaften. Das Drama ist ein Bild von Beiden; und je genauer es die Natur nachahmt, d. h. je schöner es ist und je mehr es vergnügt — desto belehrender ist es auch. Es ist wie eine Schilderei, oder ein Riß, der manchmal uns Begriffe von Dingen giebt, die wir nicht gesehen haben, und manchmal uns die Dinge in größerer Deutlichkeit zeigt, als wir sie in der Natur erblicken können. Eine solche Schilderei sondert eine Sache von den Nebenumständen ab, mit denen das Original vermischt ist. Die Natur zeigt uns den Heuchler, den Eifersüchtigen, den Spieler, den Menschenfeind nicht in demselben Lichte, wie das Theater. Auf diesem erscheint der Charakter ganz einfach, ohne Vermischung mit anderen, fremdartigen Zügen. In der Natur ist er immer mit solchen vermengt; und ihn unter den fremden Zusätzen herauszusuchen, kostet hier allemal erst dasjenige Nachdenken, welches in einem Schauspiele der Verfasser schon für uns übernommen hat."*)

Ein anderes Schlagwort jener Zeit, ebenso geläufig, wie jenes von dem „moralischen Nutzen" der Poesie, war das Dogma von der „Nachahmung der Natur". Auch hier findet Schlegel auf einfachem Wege das Richtige.**) „Aus welchen Ursachen," fragt er, „ahmt man nach? Thut man es, damit blos nachgeahmt werden möge? oder unternimmt man eine so künstliche Sache nicht um ihrer selbst, sondern vielmehr um eines ent-

*) Joh. El. Schlegel's Werke. (Kopenhagen und Leipzig, 1764) 3. Thl. S. 271.

**) Siehe die „Abhandlung von der Unähnlichkeit in der Nachahmung" a. a. O. S. 167.

fernteren Endzweckes willen?“ Und welcher ist dieser Endzweck? Kein anderer, als die ästhetische Befriedigung, welche das bedeutende, das in sich selbst zusammenstimmende Bild allein gewähren kann. In dem komischen Charakterbild „wird Alles, was nur jemals Lächerliches auf derartige Personen gefallen ist, zusammengehäuft“; in der heroischen Gestalt werden ebenso die bedeutenden Züge, die sich in der Wirklichkeit nur zerstreut finden, zusammengetragen und vereinigt. „Niemals hat die Natur weder die Fehler noch die Tugenden der Menschen so vollkommen hervorgebracht, als die Nachahmung; niemals ist eine so schöne Venus gewesen als der Stein des Bildhauers, der die Schönheiten der Frauen einer ganzen Stadt in ein einziges Bild zusammenfaßte.“ Was also in der künstlerischen Nachahmung gefällt, ist nach Schlegel gerade „das Unähnliche in der Nachahmung“, oder wie wir sagen würden, das ideale Moment in derselben. Das Wesen des Idealisirens findet sich bei ihm ganz scharf und treffend erfaßt, wenn er auch noch nicht den rechten Namen dafür weiß. Der Dichter habe die bedeutenden Züge der Wirklichkeit zu verstärken, das Abstoßende zu mildern, das Platte und Leere zu beseitigen — dies ist es, was Schlegel unter der „Unähnlichkeit in der Nachahmung“ versteht. Mitten in jener nüchternen Zeit finden wir also in ihm einen Vertreter des wohlverstandenen künstlerischen Idealismus; er kennt auch die verklärende Wirkung der historischen Zeitferne, die dem Heroencult der Dichtung so sehr in die Hände arbeitet. „Die Zeit, die den Ruhm

der Menschen, wenn er gering ist, noch mehr verringert, wenn er aber groß ist, vermehrt und höher hebt, hat einen Agamemnon, einen Achill, einen Brutus in unseren Gedanken weit über ihr gewöhnliches Maß vergrößert. Ihr Menschliches ist an ihnen gestorben, und ihr Göttliches lebet allein noch in unserem Angedenken, — und es lebet nicht nur, sondern es hat auch von der Zeit, die sonst nichts unverzehrt läßt, seinen Zusatz erhalten. Entfernte Dinge verkleinern sich vor unseren Augen, aber entfernte Helden sehen in unseren Gedanken allezeit größer aus." Für einen Gottschedianer, dächt' ich, ist diese Anschauung überraschend modern.

Eine Frucht frühzeitigen Nachdenkens über das Wesen des Trauerspiels waren bei Schlegel folgende Ideen, die sich ihm bei Vergleichung der griechischen und französischen Tragödie aufdrängten, und die er gelegentlich in einem Briefe an seinen Bruder ausspricht. Er sagt,*) daß wenn man den Racine und Sophokles zugleich lese und beide gegeneinander halte, man in dem letzteren eine ganz andere Gestalt der Tragödie als jene der Franzosen finden werde. Freilich dürfe man die Alten nicht nach Art des Perrault und Anderer beurtheilen, die keinen höheren Maßstab kennen, als den ihres Zeitalters und ihres nationalen Eigendünkels. Wie anschaulich sei z. B. die Scenerie, das Landschaftliche in den griechischen Stücken vor die Vorstellung

*) Ueber die Trauerspiele der Alten und der Neuern. Ebendaselbst S. 206.

geführt (der Eumenidenhain im „Oedipus in Kolonos“ die Landschaft von Mykene im Eingang der Elektra ꝛc.), während die Zimmer- und Vorsaalhandlung der französischen Tragödien nur schöne Worte, aber keine Localfarbe, keinen Hintergrund habe! Wie natürlich und folgerichtig sei dort die Entwicklung der Charaktere und Leidenschaften, wie einfach und doch grandiös die Contouren der Handlung, während hier auch in der Tragödie die französischen Romanverwirrungen herrschen, und über die herkömmlichen Liebesintriguen oft die Haltung der Charaktere ganz vergessen werde! — So fein aber diese Andeutungen über die Alten sind, so wenig vermag noch Schlegel in den kolossalen Maßen Shakespeare's den Umriß der Schönheit zu finden. Den großen Briten sah er noch immer durch die französische Brille an, und mochte er sie noch so sorgfältig putzen, er konnte nichts anders durch sie sehen, als was sie zeigte. Wohl buchstabirt er an seinen Werken herum, aber er vermag nicht aus den einzelnen Silben jenes magische Wort zusammenzufassen und mit eins auszusprechen, auf das sich die Geister seiner Dichtung wundersam regen und aus der Tiefe aufsteigen. In welche Rangordnung er seinen Genius stellt, dafür ist dies ein bedenkliches Zeichen, daß er eine ausführliche Vergleichung Shakespeare's mit — Andreas Gryphius versucht! „Er ist freilich,“ so gesteht er naiv zu, „kein Shakespeare, aber er hat gewisse Mängel und Tugenden mit ihm gemein, und ist nicht unwürdig, mit ihm verglichen zu werden.“ Und nun wird aus Anlaß der

Borck'schen Uebersetzung des „Julius Cäsar" eine Parallele dieser Tragödie mit „Leo dem Armenier" von Gryphius durchgeführt, die nichts weiter ist, als ein fahles, unfruchtbares Schulexercitium, durch das für das innere Verständniß nicht das Geringste gewonnen wird.

Darf man deshalb unseren Autor für so beschränkt halten? Heutzutage werden ohne Unterlaß neue Feinheiten im Shakespeare erspäht; diese ästhetischen Entdeckungen sind „wohlfeil geworden, wie Brombeeren." Ich dächte aber, wir haben nicht Ursache, uns auf unser Verständniß Shakespeare's so viel zu gute zu thun; von Lessing, von der Sturm- und Drangperiode an bis auf die Romantiker und die moderne Aesthetik hinab ist es längst zur Tradition, zum ästhetischen Dogma geworden, an seine Größe unbedingt zu glauben. Bei dieser Gläubigkeit bleibt es auch meistens; denn sonst wüßte ich nicht, wie daneben sich auch ein schwächlicher Zeitgeschmack geltend machen könnte, der mit dieser Bewunderung des großen Briten im schroffsten Widerspruche steht . . .

Es fragt sich übrigens, was schlimmer ist: Shakespeare vom Princip des formellen Geschmacks aus zu schulmeistern, oder in ihn alle die kleinen, leeren, schalen Gesichtspunkte hinein zu interpretiren, die man aus dem seicht fließenden Bächlein der eigenen Zeit, der eigenen Bildung schöpft. Die Gottschedianer von heute (denn dieses Geschlecht stirbt nicht aus) schimpfen zwar nicht mehr auf Shakespeare, zucken zwar nicht mehr über ihn die

Achseln — aber, was schlimmer ist, sie machen ihn zu einem armseligen Gesellen ihres Gleichen. Erst wenn sie ihn in ihrer Erklärung verdreht und verfälscht haben, wenn sie den großen Spiegel des Lebens, den er aufgestellt, in Scherben geschlagen, und sich daraus kleine Taschenspiegel ihrer eigenen Schulweisheit zurecht gemacht haben — dann fühlen sie sich mit ihm in Uebereinstimmung, dann bewundern sie in ihm dasjenige, was sie in ihn selbst von dem Ihrigen hineinlegten und hineindeuteten. Diese moderne ästhetische Scholastik, diese Heuchelei des Geschmacks bleibe uns ferne! Treten wir lieber in den Dom der Shakespeare'schen Dichtung ohne Führer ein, lassen wir die kühnen Strebebögen dieser Wölbungen allein auf unsere Phantasie wirken, als daß wir uns von der schnarrenden Stimme eines unberufenen Küsters die Merkwürdigkeiten dieses Heiligthums einzeln erklären lassen.

Doch wozu diese Entrüstung, zu der ich mich gelegentlich hinreißen ließ? Es giebt so wenig Zeiten, wo wirklich das Starke, das unverfälscht Große und Ewige im Menschen zu reiner Schätzung, zu vollem Ausdruck gelangt — und es wäre gewagt zu behaupten, daß wir eben in einer solchen Zeit leben. Nur Epochen der eben bezeichneten Art sind die Höhepunkte der *poetischen* Cultur; diese hat eigene Pulsschläge für sich, und hält keineswegs mit den Fortschritten der intellectuellen Bildung, der Erfindungen, der Aufklärung ꝛc. gleichen Gang. Der Fortschritt in der Literatur ist kein allmäliges Aufsteigen von Stufe zu Stufe — er beruht

nicht auf demselben continuirlichen Gange wie die stetige, durch Generationen sich fortsetzende Bienenarbeit der Wissenschaft — er ist immer eine Revolution, ein plötzlicher Durchbruch, ein großes Naturereigniß im Culturleben. Dann werden die conventionellen Modebegriffe beseitigt, dem eitlen Schulgeschwätz wird das Wort entzogen, damit der Genius allein spreche und die Mysterien des Menschlichen auf's Neue enthülle. Dann quillt es mächtig aus der Tiefe empor, dann rauschen mit einem Male die stockenden Quellen, dann offenbart sich das Innerste, tief Verschlossene in gewaltigen Accenten. Aber es währt nicht lange und das Verständniß für diese Prophetensprache geht wieder verloren. Ganze Jahrhunderte folgen, die in künstlichen Conventionen, in gemachten Anschauungen leben, die die Mode von den Kleidern und Umgangsformen bis zu den leisesten Bebungen ihres Gehirns beherrscht, — und der Sinn für das Ursprüngliche, für das Großartig-Natürliche ist verklungen und verschollen gleich einer fremden, unverständlichen Sprache.

Und die Zeit, von der wir jetzt sprechen, — dies halbschläfrige, halbwache Morgengrauen der deutschen Literatur vor dem hellen, scharfen Weckruf Lessings — war sie nicht weiter, als jede andere, von der wahren Natur entfernt? Wenn damals auch nur eine Ahnung, ein Dämmerlicht des Verständnisses für echte Poesie in ein Gemüth fiel — so wahr dies mehr werth, als heutzutage ein ganzes System der Aesthetik. Wie schwer war es damals, die Naturlaute eines starken Affectes, einer

mächtig erregten Stimmung in der Poesie zu verstehen! Die Dichtung war da nicht ein Waldquell, der mit reichen Erguß aus geheimnißvoller Tiefe hervorbrach, sie war eine mit sauberen Steinplatten eingefaßte Fontaine in einem französischen Garten, die ihre Wasserstrahlen selbstgefällig in die Höhe trieb, um ab und zu die hohlen Messingkugeln witziger Einfälle spielend in die Höhe zu werfen . . . Was Phantasie, Gemüth, Leidenschaft in der Poesie bedeute, das wußte man dazumal nicht; man sah in ihr nichts Anderes als lediglich eine „Belustigung des Verstandes und Witzes", — und wenn die Dichtung sich eine höhere Würde geben wollte, so mußte sie sich dieselbe von der Moral, von der Schulweisheit borgen.

In einer solchen Zeit darf man immer eine Erscheinung wie die J. E. Schlegel's mit tieferem Antheil begrüßen, und ich stehe nicht an, ihn als denjenigen Schriftsteller zu bezeichnen, der mitten in der Gottsched'schen Schule vorbereitend auf Lessings große Gestalt hinweist. Der Frühlingsregung muß ein Thauwind vorangehn, der lösend über die starren Eisflächen hinweht; und ich glaube, daß wir in den mitgetheilten Stellen aus diesem vergessenen Autor einen Anhauch dieser Art gefühlt haben.

IV.

Lessing.

A. Allgemeines Charakterbild. — Erste Periode seiner Entwicklung: die Jugendstücke; die „Beiträge zur Geschichte des Theaters und die „theatralische Bibliothek"; das Trauerspiel „Miß Sara Sampson." 1747—1758.

Nach manchen vorbereitenden Fingerzeigen, mit denen ich bereits wiederholt auf Lessing hingedeutet, treten wir jetzt unmittelbar an die Gestalt des großen Reformators der deutschen Literatur heran. Hell und klar, so wie der Ton einer Morgenglocke in reiner Luft, tönt Lessing's Name in unsere Gegenwart herein, während die meisten anderen Namen aus jener Zeit klanglos und verschollen sind, oder doch nur eine schattenhafte literargeschichtliche Existenz haben. Sobald wir Lessing nennen, da denkt und fühlt sich etwas dabei, selbst das größere Publicum wird durch diesen Namen bewegt, wenn auch die Gestalt des großen Mannes nur halbenthüllt, wie in unklarem Helldunkel vor seinen Augen emporsteigt. So viel weiß doch Jeder: daß die glänzenderen Erschei-

nungen Göthe's und Schiller's ohne ihn fast ebenso wenig zu denken wären, wie der Segen der Ernte ohne die harten Mühen am Pfluge und an der Egge. Lessing war es, der nicht blos so obenhin einige Gartenerde auf den vernachlässigten Boden unserer Literatur legte, damit eine nothdürftige Pflanzung in ihr fortkommen könne — er war es, der vielmehr die ersten tiefen Furchen durch das Feld derselben zog, der ihren Boden mit der Pflugschar der Kritik durchwühlte und auflockerte, damit wieder einmal der Same großer, befruchtender Gedanken in ihm gedeihen und aufsprießen könne. Die Gipfel seiner künstlerischen und seiner forschenden Thätigkeit, seine drei classischen Dramen, die Dramaturgie und der Laokoon stehen noch leuchtend da am Horizonte unserer Literatur; freilich sind nur dem Literaturhistoriker von Fach die Vermittelungen und Uebergänge näher bekannt, die von der einen jener höchsten Leistungen zu der anderen hinüberführen. Dem Bilde des literarischen Wirkens Lessing's fehlt jene klare Anschaulichkeit und Abgeschlossenheit, wie wir sie bei Schiller und Göthe finden. Dennoch blickt die Nation, obgleich sie Lessing nur theilweise kennt, mit ungetheilter Achtung und Verehrung zu ihm empor — so stark wirkt aus der Ferne noch der lebendige Anhauch eines großen Geistes.

Lessing war bekanntlich der älteste Sohn eines wackeren Landpfarrers aus der Oberlausitz, eines ehrenfesten, frommen Mannes vom alten Schlag. Bezeichnend für seine strengere, *männliche* Natur ist

dies, daß der Grundton seines Wesens sich mehr aus dem Vater heraus erklärt, als aus der Mutter. Von jenem hatte er den rastlosen Trieb der gelehrten Schatzgräberei, obgleich ihm freilich ganz andere Wünschelruthen dabei zu Gebote standen, von ihm das Erbstück der theologischen Forschungslust, obgleich er wohl die symbolischen Bücher mit anderen Augen ansah, — und endlich, was noch mehr zu beachten ist, gewisse entscheidende Charakterzüge, namentlich jene natürliche Heftigkeit, wie sie bei starken, sittlich-energischen Naturen nicht selten vorkommt. Tiefgreifende Unterschiede der Gesinnung und Anschauung zwischen Vater und Sohn finden anderswo ihren Grund: jener hatte den engen Gesichtskreis eines „dunklen Ehrenmannes," der nicht über seinen Stand hinausschaut, dieser den weiten Horizont eines Genies, das alle Lebenskreise frei überblickt. — Auf Dichternaturen hat sonst gewöhnlich die Mutter einen entscheidenderen Einfluß, und sie sind ihr auch meistens inniger verwandt. Bei Göthe und Schiller wurde dies oft schon hervorgehoben. Das Weib vertritt die Naturseite des Menschengeschlechtes, durch das Weib, die Mutter und ihr stilles heimliches Empfinden hängt der Dichter mit der großen, allgemeinen Natur zusammen, deren Geheimnisse er neu verkünden soll. Was in der weiblichen Gefühlswelt nur wie ein dunkler, ahnungsvoll verhüllter Keim liegt, bekommt dann in dem Genius des Sohnes eine erhöhte Gestalt, und wird durch ihn zur Freude der Welt kund und offenbar. Lessing war aber im Denken und Dichten nicht auf das

Naturgeheimniß der Empfindung, sondern auf das klare Erfassen, das bestimmte Wollen, das sichere Gestalten angelegt. Selbst das Natürliche und Ursprüngliche in ihm ist erst, vom Lichte einer gereiften Bildung beleuchtet, ihm selbst zur vollen Klarheit gekommen. Die Gabe der Poesie, wie sie Lessing zu Theil geworden, glich keinem sprudelnden, schäumenden Quell, der schon in früher Jugend mit mächtigem Erguß hervorbricht, sondern eher einem artesischen Brunnen, nach dem er selbst tief bohren und graben mußte, zu dessen reinen Wassern er erst durch die Vertiefung seiner Einsicht und Erfahrung gelangen konnte.

Noch immer können sich viele nicht darein finden, in Lessing auch die dichterisch angelegte Natur zu würdigen und zu erkennen. Dies kommt wohl daher, weil die Meisten gewohnt sind, den Dichter stets nur als absoluten Phantasiemenschen aufzufassen, etwa nach dem Tasso-Ideal von Göthe. Es ist wahr, wenn Tasso der Typus des reinen Poeten sein soll, dann entspricht ihm Lessing allerdings in keinem Zuge. Wie er selbst in seinem Nathan den maßvollen Denker, so hat Göthe in jener feingezeichneten Gestalt den erregbaren Dichter aus sich herausgestellt, und ihm hier alle die liebenswürdigen Schwachheiten gegönnt, die er im Leben sich selbst versagte und mit weltkluger Mäßigung zurückdrängte. Beide haben in jenen Werken uns ein Stück ihres innersten Wesens gegeben, und zugleich dadurch gezeigt, wie weit sie von einander verschieden seien. Lessing's Anschauung ist scharf und hell, aber seiner

Phantasie fehlt das glänzende Farbenspiel; er schwelgt nicht in Empfindungen; ihm geht jene zarte, reizbare Organisation ab, die dazu gehört, um die Seele so ganz mit dem Glanze der Schönheit zu füllen, und jeden Mißton der Wirklichkeit mit bebenden Nerven zu vernehmen. Aber darauf allein kommt es bei dem Dichter nicht an; ist doch bei Tasso diese eine Seite, das nervöse Feingefühl, sogar bis zum Krankhaften überreizt, so daß er schon darum nicht als ein mustergiltiger Typus des Dichters aufgefaßt werden kann. Wie im Werther die Liebe, so hat Göthe im Tasso auch die Poesie pathologisch genommen. Nicht dies allein macht den Dichter, mit durstigen Zügen die Strahlen der Schönheit einsaugen, — das andere macht es noch mehr: mit scharfem Blick die Erscheinungen der Welt umfassen und mit forschendem Auge in ihr inneres Wesen zu blicken. Wohl ist Lessing nicht das musikalische, umsomehr aber das plastische Element der Dichtung im vollen Maße eigen; ohne daß sein Gemüth eine tiefere, lyrische Resonanz der individuellen Stimmungen hätte, steht doch seine dichterische Welt in hellen, reinen Zügen vor seinen Augen: und was vor allen den Dichter zum Künstler der dramatischen Form erhebt, das besitzt er so ganz und voll — die Kraft der Gestaltung, die sichere bildnerische Hand in der Beherrschung des Stoffes.

Eines dürfen wir, um Lessing ganz zu würdigen, vor Allem nicht vergessen: zu seiner Zeit kam es für einen Geist, der sie beherrschen sollte, nicht blos darauf

an, poetisch angeregt zu sein, sondern es überhaupt zu finden und klar auszusprechen, was denn eigentlich Poesie sei. Denken wir uns statt einer Individualität mit der durchdringenden Schärfe der Kritik, mit der hohen Besonnenheit des Kunstverstandes Lessing's blos eine dichterisch feinfühlende Natur ohne jenes bestimmte, klar erwogene Programm des Schaffens in die Mitte der Zeit gestellt — sie hätte sich gewiß in haltungsloser Zerfahrenheit, in unklaren Eingebungen verloren, allenfalls ähnliche schemenartigen Ideale, wie die der Klopstock'schen Poesie erzeugt, aber keine wahrhaft lebendige Kunstform hervorbringen können. Lessing eröffnete den Weg, der zur wahren nationalen Dichtung führte; doch über der heroischen Arbeit des Bahnbrechens, über dem Aushauen des Gestrüpps, das die Aussicht auf's rechte Ideal verdeckte, fand er allerdings wenig Zeit, auch wenig beruhigte, concentrirte Stimmung zum eigenen Schaffen. Gleichsam in den Feierstunden seiner gelehrten und kritischen Thätigkeit dichtete er seine Musterdramen; ein Geist aber, der drei so herrliche Früchte getragen — in dessen Tiefe ruhte noch mehr.

Nun war der Weg gebahnt; an Lessing's Kritik bekam man gleichsam eine Stimmgabel für die echte Poesie in die Hand, durch ihn war an den tieferen Saiten des Gemüthes mächtig gerührt worden, daß sie wunderbar und lange nachtönten. Die folgenden Dichter waren schon besser daran: sie fanden ein vorbereitetes Geschlecht.

Lessing erinnert in mehr als einer Beziehung an die großen Gestalten der Reformation; in dem polemischen Zorn, in dem Eifer der Ueberzeugung an Martin Luther, in der verwegenen Fehdelust, in dem unsteten Wesen eines mächtig arbeitenden Geistes an Ulrich von Hutten; doch bei ihm wirft sich die ganze Kräftigkeit seiner Natur auf die Literatur, wie bei jenen Reformationsmännern auf's Leben. Aber gerade so war er völlig darauf angelegt, ja fast möchte man sagen, dazu prädestinirt, den ganzen Literaturzustand seiner Zeit, der sich allenthalben in falsche Standpunkte behaglich einzunisten, bei halb geprüften Annahmen stehen zu bleiben Miene machte, recht zu innerst aufzurütteln und von Grund aus in heilsame Bewegung zu bringen. Er übertrug gleichsam das Princip des Protestantismus von der Religion auch auf die Poesie und Kunst. Wo etwas in der Aesthetik jener Zeit nur entfernt einem Dogma, einer Kunstsatzung, einer ungeprüften Autorität ähnlich war, gleich bekämpfte es Lessing mit seinem echt protestantischen Widerspruchsgeist; er bekämpfte es mit einer Kraft der Dialektik, die nicht an fertigen Kategorien geschult war, sondern in klarer Frische und Unmittelbarkeit aus der innersten Tiefe des Geistes hervorquoll. So machte er gegenüber dem Dogmatismus einer fertigen Poetik das Recht jener freien Kritik geltend, durch die selbst ein Hauch der schöpferischen Kraft wehte; so wies er im Gegensatze zu jener einseitigen Nachahmung der französischen Kunstform, auf die Gottsched drang, ebenso im Gegensatze zu jener eklek-

tischen Nachahmung, die Weiße vorschlug, auf die unmittelbar anregende Gewalt der höchsten und bedeutendsten Dichterwerke hin, an denen sich das wahre Talent selbst kennen zu lernen vermöge, an deren Lichte es sich selbst entzünden und erleuchten solle. Von den formalistischen Franzosen weg lenkte Lessing den Blick auf Sophokles, auf Terenz und Shakespeare, nicht aber, damit man sie wieder nachahme, sondern sie studire, und die eigene schlummernde Ursprünglichkeit an ihnen erwecke. „Denn," sagt er, „Shakespeare zuvörderst will studirt, nicht geplündert sein. Haben wir Genie, so muß er uns das sein, was dem Landschaftsmaler die Camera obscura ist: er sehe fleißig hinein, um zu lernen, wie sich die Natur in allen Fällen auf eine Fläche projectirt — aber er borge nichts daraus." Nachahmen läßt sich ja nur die fertige, äußerlich festgestellte Kunstform, aber aus den Werken der hohen Genien spricht der Geist der Kunst selbst zu uns, dessen leise Offenbarung freilich nur dem Geiste vernehmbar ist; ihnen läßt sich das innerste Geheimniß des Schaffens, das tiefe Naturgesetz der künstlerischen Production abfragen, nicht blos die äußere, kahle Kunstregel, an welcher die schöpferische Kraft keinen Antheil hat.

So überschaute denn Lessing, indem er überall bedeutende Anregungen, „Fermente des Denkens" ausstreute, mit scharfen, großem Blick das Treiben der deutschen Literatur. Man wußte wohl, daß er auf der Wacht stand und genau observirte; man fürchtete ihn um so mehr, da es bekannt war, wie schwer man ihm genügen

konnte; freilich schrieben die Kurzblickenden das der Tadelsucht des Kritikers zu, was Ueberflügelung ihrer engen Standpunkte war. Hat Voß nicht zu viel gesehen, wenn er in Lessings hellem, weitgeöffneten Auge eine Art Geierblick zu finden meinte? Wir wollen seinen kritischen Geist lieber dem königlichen Adler vergleichen, der in lichter Höhe über dem Revier der damaligen Schriftstellerei schwebte. Wie manchen schreckte er aus diesem Revier hinaus! Selbst sein Freund, der bekannte Dramatiker Weiße ergriff vor ihm die Flucht und rettete sich zuletzt in das Asyl — der Pensionate. Er, der ehemalige Verfasser heroischer Stücke, wie Eduard III., Richard III. ꝛc. redigirte später ganz harmlos — den „Kinderfreund."

Wo es etwas aufzuklären, zu berichtigen gab, wo es galt einer neuen Richtung der Zeit eine noch frischere Strömung zu geben, oder umgekehrt, in die stockende dumpfe Windstille Bewegung zu bringen, da war Lessing gleich bei der Hand, das war ihm wichtiger noch, als das dichterische Schaffen. Als mit dem Erscheinen von Winckelmann's ersten Schriften das glänzende Morgenroth einer tieferen Kunstauffassung am Himmel emporstieg, da begrüßte es Lessing mit freudiger Zustimmung, und suchte nur das enthusiastische Kunstgefühl Winckelmann's noch durch die klare Schärfe seines eigenen ästhetischen Urtheils zu ergänzen. Den langsam abziehenden, schweren Wolken des bornirten Altlutherthums, die den deutschen Himmel noch einmal umdüsterten, fiel er in den theologischen Streitschriften

mit dem frischen Windhauch seiner Polemik in den Rücken, und als er seinen „Nathan" schrieb, wurde der Himmel wieder reiner und das klare Licht der Humanität verbreitete sich ringsumher. Auch in dieser polemischen Energie unterschied sich Lessing auf das entschiedenste von Gottsched. Der Letztere war wohl unter Umständen ein schlimmer Grobian, aber nur dann wenn man seiner persönlichen Autorität nahe trat; der edle männliche Zorn der Ueberzeugung stand ihm wie allen eitlen und dünkelhaften Naturen fern. Uebrigens suchte er sich ganz diplomatisch mit allen bestehenden Mächten, mit der Aristokratie, mit den echten und unechten Kathedergrößen, den Orthodoxen u. s. w. zu verständigen und auf guten Fuß zu setzen, um seine Literaturpläne durchzubringen. Lessing dagegen trat in offenen Kampf mit jeder Richtung, die sich in jener Zeit mit einer falschen Positivität brüstete; kriegerisch gerüstet, in der einen Hand die Kelle, in der anderen das Schwert, baute er an dem neuen Heiligthum der deutschen Dichtung.

Es muß meine Absicht sein, Alles, was ich über unsere Classiker hier anführe, in unmittelbare Beziehung zu dem Drama zu bringen. Aber eben von diesem Standpunkt darf ich auch der wissenschaftlichen, der gelehrten Arbeiten Lessing's hier gedenken — denn sie haben ja eine entschieden dramatische Ader. Man merkt an vielen Stellen den Gelehrten in Lessing's Dramen, man erräth überall den Dramatiker in der Haltung seiner wissenschaftlichen Aufsätze und Frag-

mente. Er giebt uns nicht fertig gedachte trockene Resultate; er reicht uns die Hand, und nimmt uns gleichsam auf dem Gange seines Denkens mit. Wie zum Versuche stellt er irgend eine Behauptung auf, fragt sich dann die Begründung ab, antwortet hierauf sich selbst in einer überraschenden Wendung, die auf einmal ein neues Licht auf die ganze Entwickelung fallen läßt, und läßt so den vielgliederigen Gedankenstoff immer reicher und bedeutender emporwachsen. So bringt Lessing in der That eine dramatische Spannung in die Behandlung eines oft ganz abstracten Gegenstandes. Dies hat schon ein gleichzeitiger Recensent in den Göttinger „Gelehrten Anzeigen" herausgefühlt, wenn er sagt: „Herr Lessing behandelt mit einer Kunst, die wir bewundern, jeden seiner Artikel; wie im Drama schürzt er seinen Knoten mühsam, läßt uns lange warten, und dann löst er ihn." Freilich folgt gleich darauf eine mißbilligende Bemerkung: den abstracten trockenen Gelehrten, der bald zum Schlusse kommen will, stört die lebendige künstlerische Form, weil sie zu sehr ins Weite führe. Tiefer und geistreicher erfaßt Engel eine solche Art des Vortrags. Er sagt, „sie verpflanze die Wahrheit so in die Seele des Lesers, wie sie in des Schriftstellers eigener Seele gewachsen ist; sie giebt ihm nicht blos den abgehauenen unfruchtbaren Stamm, sondern die ganze Pflanze mit der Wurzel und ein wenig anhängender Erde, daß sie in dem Leser selbst lebendig fortwuchern kann." Genau so ist's bei Lessing, indem er uns nicht einfach mittheilt, was er über eine Sache

erforscht hat, sondern uns vielmehr zu unmittelbaren Zeugen des inneren Vorgangs seiner Denkthätigkeit selbst macht. Er ist, wie es Herder *) treffend bezeichnet, „nicht wie einer, der gedacht haben will, sondern der uns vordenkt; wir sehen sein Werk werdend, wie das Schild Achills bei Homer. Er scheint uns die Veranlassung jeder Reflexion gleichsam vor Augen zu führen, stückweise zu zerlegen, zusammenzusetzen; nun springt die Triebfeder, das Rad läuft, ein Gedanke, ein Schluß giebt den anderen, der Folgesatz kommt näher, da ist das Product der Betrachtung." Besonders zeichnet sich der Laokoon durch diese natürliche, lebendig fortschreitende Entwickelung der Gedanken aus; wie wenn man den Crystallisationsproceß durch ein Mikroskop betrachtet, so sieht man hier von einem Punkt aus die Ideen emporschießen, strahlenförmig ausgreifen, mit neuen sich verbinden — man wird so zum Zuschauer der ganzen Gedankencrystallisation, die sich da vor unseren Augen bildet. Lessing hat eben in einem Werke Winckelmann's mit lebhaftestem Interesse gelesen. Da trifft er auf eine Stelle — es ist die Charakteristik der Gruppe des Laokoon — in der ihn etwas befremdet. Er schlägt das Buch um, legt es nieder, und denkt nach. Zunächst will er nur diese eine Stelle berichtigen — aber da eröffnet sich ihm ein Ausblick nach dem andern, er steigt so Schritt für Schritt empor, scheinbar abschweifend, dann wieder einlenkend, bis dieser aufsteigende Gang

*) Kritische Wälder (23. Bd. der Werke, Ausg. 1853) S. 18.

ihn endlich zu dem Gipfel eines allgemeinen Princips führt, von dem er die beiden Gebiete der Poesie und der bildenden Kunst mit einem Male überschaut und ihre Gränzen scharf und deutlich wahrnimmt. Ganz ähnlich ist die Art der Darstellung in der Dramaturgie; besonders finden wir jenes dramatisch-spannende Element in der Besprechung von Voltaire's „Semiramis" und in der Antikritik gegen Voltaire in Betreff des „Esser" von Corneille dem Jüngeren. Lessing steigert gern die wissenschaftliche Untersuchung zu einer lebhaften Unterredung; den zweiten Sprecher des Dialogs fingirt er entweder, oder schafft ihn in Wirklichkeit durch einen polemischen Kampfruf zur Stelle. Daraus erklärt sich denn auch, wenigstens zum Theil, die nie ermattende, gelehrte Streitlust Lessing's. Lange hielt er es in der Einsamkeit des bloßen Begriffes nicht aus, besonders wenn seine ganze Gesinnung dabei betheiligt war. Er fühlte es mehr, als ein Anderer, daß der Mensch „kein lehrendes, sondern ein lebendes, handelndes Wesen sei," dem es selbst bei einem theoretischen Gegenstand in der Hitze des Streites erst recht wohl werde. Da wurde denn aus der Abhandlung eine lebhafte Verhandlung, und Lessing ließ den Gegner so lange nicht los, als ihn selbst der Gegenstand festhielt. Es kam wohl vor, daß man ihm dabei das virtuose Blendwerk seines Styls, ja geradezu die Theaterlogik vorwarf, wie dies der Hauptpastor Götze that. „Wie lächerlich," erwiedert Lessing darauf, „die Tiefe einer Wunde nicht dem scharfen, sondern dem blanken

Schwerte zuzuschreiben! Wie lächerlich also auch, die Ueberlegenheit, welche die Wahrheit einem Gegner über uns giebt, einem blendenden Style desselben zuzuschreiben! Ich bin mir bewußt, daß mein Styl gerade dann die ungewöhnlichsten Cascaden zu machen geneigt ist, wenn ich der Sache am reifsten nachgedacht habe. Er spielt mit der Materie um so muthwilliger, je mehr ich erst durch kaltes Nachdenken derselben mächtig geworden." Freilich giebt Lessing ironisch zu, seinen Styl möge das Theater ein wenig verdorben haben, besonders insofern er den kalten Ideen etwas von der Wärme des Lebens zu geben versuche . . . Aber was seine Theaterlogik betrifft, da möge der Hauptpastor Götze sagen, was er wolle, die gute Logik ist immer die nämliche, man mag sie anwenden, worauf man will. — An mehr als einer Stelle improvisirt Lessing sofort einen Dialog, wenn ihm die Gedanken so recht lebendig einander gegenübertreten, und er die Gegensätze gleichsam zu personificiren sich gedrungen fühlt. So unterbricht er sich z. B. selbst einmal in den theologischen Streitschriften mitten in der Untersuchung der Auferstehungsgeschichte, fordert den Leser auf, auch mitzureden, und fingirt ein Gespräch mit dem letzteren, das er aber noch vor der Entscheidung abbricht. Er gleicht da einem virtuosen Schachspieler, der nur zur Probe schwierige Stellungen aufsetzt, aber nach einigen Zügen mit dem fingirten Gegner schon das Spiel zusammenwirft, sobald man sieht, wer matt werden muß. Die Freimaurergespräche zwischen „Ernst und Falk" haben be-

reits eine vollkommen durchgearbeitete Kunstform des Dialogs; hier tritt der Dialektiker schon fast ganz auf dramatischen Boden hinüber. — Aber auch der Dramatiker hat umgekehrt bei Lessing den lebhaftesten Drang, sich bald da, bald dort in einen Gedanken forschend zu vertiefen; es blitzen die Funken der feinsten Dialektik durch den dramatischen Dialog Lessings hindurch, der Scharfsinn spitzt ihn fast überall epigrammatisch zu, und selbst die Leidenschaft wird zuweilen grübelnd und spitzfindig. Sowie die Abhandlungen Lessing's beinahe dramatisch sind, so wird sein Dialog im Drama zuweilen auch abhandelnd; so insbesondere das geistvolle Kunstgespräch zwischen dem Prinzen und dem Maler Conti in der „Emilia Galotti." Die große Kunst in der Führung dieses Dialogs besteht aber darin, daß er gleichwohl nicht zu einem doctrinären Escurs ausgesponnen ist, sondern sich höchst natürlich und leicht der Situation anschmiegt, ja aus ihr hervorgeht, und ebenso wieder in die Handlung einlenkt. Von „Nathan dem Weisen" kann man wohl sagen, daß in ihm mehr abgehandelt, als gehandelt werde; wenigstens ist die Erfindung der ganzen Fabel eine Unterlage für einen didaktischen Zweck. Ich erwähnte bereits, daß Lessing in den theologischen Streitschriften wiederholt den Anlauf nimmt, sein Thema zu dialogisiren; ein andermal versucht er es wieder in die Form der Parabel zu kleiden. Nach beiden Seiten bereitet sich die Stimmung zur Conception dieses gedankenvollen Drama's vor; und „Nathan" ist gerade der glänzendste Beweis für

das ungemeine Talent Lessing's, selbst für den abstracten Gedankenstoff einen dramatischen Körper ausarbeiten zu können. Die Parabel „von den drei Ringen" ist der Kern, an dem sich die Erfindung dieses Drama's crystallisirt. Die Handlung ist einfach und natürlich erdacht, ohne daß man aber dabei die didaktische Absicht, den symbolischen Charakter des Ganzen einen Augenblick verkennt; die einzelnen Scenen, obgleich sie der Handlung dienen und sie weiter führen, sind doch zum guten Theil religiös-theologische Lehrgespräche. In „Nathan," dem ehrwürdigen Helden des Stückes, wird der Geist der Lessing'schen Dialektik gleichsam selbst personificirt, er wird hier zu einer lebendigen, dramatisch wirkenden Gestalt, um uns die zwiefache Aeußerung von Lessing's Wesen, die lehrende und die dramatische, an Einem Punkte vereinigt zu zeigen.

Nach dieser allgemeinen Charakteristik Lessing's ist es nun an der Zeit, auf die Entwicklung dieses außerordentlichen Geistes unsere nähere Aufmerksamkeit hinzulenken. —

Lessing wurde schon als Knabe nicht verwöhnt; er erfuhr nicht die milde Nachsicht, die man oft dem frühentdeckten, vielversprechenden Talente allzuwillfährig angedeihen läßt. Auf der Fürstenschule in Meißen, wo ein altmodisch starres, aber solides System das Unterrichtes herrschte, wurde mehr der künftige Gelehrte, als der Dichter in ihm geweckt und angeregt. Im Punkte der gründlichen Schulbildung steht Lessing in

auffallendem Gegensatze zu Göthe und Schiller, denen schon in der Zeit des Lernens ihre werdende poetische Individualität viel zu viel zu schaffen gab, als daß sie mit den Fundamenten einer systematischen Bildung sich ernstlich hätten beschäftigen können. Als er dann auf die Universität von Leipzig kommt, wo er Theologie studiren soll, erfolgt bei ihm eine heftige Reaction; er fühlt inmitten der Berührungen einer größeren Stadt so recht die abstracte Einseitigkeit seines Wesens, die er aus den dumpfigen Räumen des klösterlichen Gymnasiums in die Welt gebracht hat; seine energische Natur bricht gewaltsam durch, er stürzt sich in ein bewegtes Weltleben, verkehrt mit Freigeistern und Komödianten, und beginnt auch selbst Komödien zu schreiben. Für den Standpunkt der schlichten Predigerfamilie in Kamenz erscheint er nun ganz als der verlorene Sohn, besonders seit er so frivol gewesen, den Weihnachtsstollen, den ihm die Mutter geschickt, in lustiger Abendgesellschaft mit Schauspielern zu verzehren. In strengen Briefen zurechtgewiesen, erklärt der junge Trotzkopf zuletzt ganz resolut, doch ohne die Pietät zu verletzen, er wolle weder nach Hause noch auf Universitäten weiter gehen, und fortan getrost seine eigenen Wege wandeln. Freies Denken und Streben, eine nach Außen nicht fixirte Existenz, kurz ein Dasein, das niemals befestigt und gesichert war und immer auf's Neue erkämpft und ertrotzt werden mußte, das war fortan der Lebenslauf Lessing's. Wie er schon der Familie gegenüber bescheiden, aber entschlossen sich zur Wehre

gestellt hatte, so war er um so mehr gerüstet, auch der Welt kämpfend die Stirne zu bieten, und in reger Bewegung sein Leben durch Streit und Widerspruch hindurchzuführen.

Die Komödien, die Lessing noch während seiner Universitätsjahre schrieb, sind nicht bedeutend und erheben sich kaum merklich über ähnliche Erzeugnisse jener Zeit.

Lessing debutirte frühzeitig als dramatischer Schriftsteller; aber seine Jugendstücke waren, um sein eigenes Wort nachzugebrauchen, nichts als Versuche, „in jenen Jahren hingeschrieben, in welchen man Lust und Leichtigkeit so leicht für Genie hält." Schon auf der Fürstenschule hatte er Plautus und Terenz mit Eifer studirt und sich in seinen Feierstunden mit glücklichem Behagen in die heitere Welt ihrer Komödien vertieft. Diese Studien trugen jetzt ihre Früchte. Doch gerade die Menge der Arbeiten und Entwürfe, wie sie der theatralische Nachlaß Lessings aus dieser Zeit aufweist, giebt für ihre Ursprünglichkeit kein günstiges Zeugniß. Es liegt so etwas darin wie der Fleiß eines eminenten Schülers, der sich von dem Studiren plötzlich auf's Produciren geworfen; kein innerer Schöpfungsdrang giebt sich da kund, nur eine rührige Entschlossenheit, sich in Allem und Jedem zu versuchen; eine nie rastende Arbeitslust, welche dichterische Entwürfe gleich Dispositionen zu Schulelaboraten schnellfertig hinwirft. Die Ungeduld, mit der es Lessing zum Produciren drängte, eilte bei ihm den wirklichen dichterischen Anregungen

durch das Leben voran; sein Talent, noch ganz stofflos, gerieth in's Keimen und Treiben, ehe es noch den Boden gefunden, in den es mit Erfolg seine Wurzeln senken konnte. Unverkennbar tragen die Jugendkomödien Lessing's den Stempel des Doctrinarismus, des schulmäßigen Concepts.

Es giebt Dichter, die mit ihrem ersten Werke gleich ein Programm ihrer Zukunft geben und die Bahn ihres ferneren Schaffens damit in weiter Perspective aufhellen — Lessing gehört nicht unter dieselben. Sein Talent sollte wie eine köstliche, säftereiche Frucht, langsam, ohne Uebereilung reifen. Auf der Fürstenschule war er eher ein Wunderkind an Gelehrsamkeit, als an früh entwickelter poetischer Anlage. Fast sieht es so aus, als ob der Quell der Poesie mit dem Gerölle des gelehrten Wissens in ihm vorerst verschüttet worden wäre, so daß er ihn selbst erst später wieder aufgraben mußte. Unter diesen Umständen wurden seine ersten Komödien mehr zu abstracten Studien über das Lächerliche, als zu eigentlichen Lustspielen; sie waren in der That nur ein bloßes Verstandesexercitium, ebenso wie das Lehrgedicht, die Fabel und das Epigramm, wozu er später überging. Schon aus den Titeln: „der junge Gelehrte," „der Mysogyn," die „alte Jungfer," „der Freigeist" wird uns beiläufig Stoff und Richtung derselben ersichtlich; ein komischer Gattungscharakter, eine ganz allgemein gefaßte, lächerliche Eigenschaft wird in einer Reihe von Scenen analysirt und ad absurdum geführt. In der eben bezeichneten Anlage der Haupt-

charaktere nimmt man einigermaßen die Anregung durch die Muster Molière's war; deutlicher noch weisen aber die stehenden Figuren der frechen und täppischen Bedienten, sowie des keck-naiven Stubenmädchens Lisette auf die Domestikenkomödie von Marivaux hin. Von den Lustspielen Gellert's und ihrer leeren Geschwätzigkeit unterscheiden sich die Lessing'schen Jugendstücke vortheilhaft durch ihren schärfer pointirten, witzigeren Dialog; Joh. El. Schlegel dagegen nimmt eine durchaus höhere Stufe ein, als Lessing in diesen jugendlichen Versuchen. Das Schematisiren der Charaktere, die Personification bloßer Eigenschaften zu allgemeinen Typen war übrigens in jenen Komödien, wo die Damon's, die Orgon's, die Adraste, die Agenor's ꝛc. auftraten, an der Tagesordnung; daß ferner in jener Zeit die komische Bühne oft nur als eine Besserungsanstalt, als eine mäßig heitere Exemplification zu ernsten Moralpredigten aufgefaßt wurde, haben wir schon im vorigen Abschnitt gesehen. Uebrigens zeigte Lessing diesem steifen, moralistischen Standpunkte gegenüber insofern eine gewisse Unbefangenheit, daß er nicht etwa eine der Hauptsünden des Katechismus, nicht das Ungereimte in den komischen Hauptlastern des Geizes, der Großsprecherei, des Lügens ꝛc. zum Thema seiner ersten Komödie wählte, sondern eine andere, näher liegende Form des Lächerlichen, an die er selbst in seiner Jugend nach einem aufrichtigen Selbstbekenntniß nahe angestreift — die der frühreifen, unpractischen Vielwisserei. Mit diesem Stück: „der junge Gelehrte" fegte er gleichsam den letzten

Rest der grauen Spinnengewebe weg, die fast seine über Büchern versessene Jugend zu umziehen drohten, und machte sich in heiterer Weise den Ausblick in's Leben frei. Nichts lag ihm, der wohl der größte Gelehrte unter den deutschen Dichtern gewesen, fortan ferner, als die Verirrungen jener eingeschränkten Gelahrtheit, jener unfruchtbaren, dünkelhaften, in sich selbst verschimmelnden Vielwisserei. Mit der lustigen Confession, die er in seinem Jugendstück ablegt, stimmt das ernstere Bekenntniß späterer Jahre völlig überein: „Ich bin nicht gelehrt — möchte es auch nicht sein, und wenn ich es im Traume werden könnte. Alles, wornach ich gestrebt habe, ist, im Falle der Noth ein gelehrtes Buch brauchen zu können. Der aus Büchern erworbene Reichthum fremder Erfahrung heißt Gelehrsamkeit. Eigene Erfahrung ist Weisheit. Das kleinste Capital von dieser ist mehr werth, als Millionen von jener."

Das bedeutendste unter den Jugendstücken Lessing's ist der „Freigeist." Es ist eigentlich ein ganz ernsthaftes Charakterstück, in dem nur die Episoden, namentlich die Bedientenscenen komisch sind. Beinahe macht dieses Stück den Eindruck einer Selbstvertheidigung gegen den Vorwurf, den Lessing vom Hause aus oft hören mußte, daß er sich in dem weltlichen und modernen Leipzig wohl gar selbst der Freigeisterei zuneige. Hätten in dem Pastorhause von Kamenz die Komödien nicht überhaupt als etwas Gottloses gegolten, mit dieser hätte der alte Herr zufrieden sein dürfen, wie nur immer mit der besten und schönsten Probepredigt seines

Sohnes. Das Thema des Stückes hat einen sehr starken theologischen Beigeschmack. Ein junger Geistlicher, Theophan mit Namen — macht es sich zur Aufgabe, einen Freigeist zu bekehren, und läßt sich auch durch die empfindlichsten Beleidigungen in seinem christlichen Eifer nicht stören. Das sanfte Taubengemüth ohne jede Galle, die ihm, seitdem er die Bäffchen angezogen, gänzlich zu mangeln scheint, empfiehlt diesen jungen Mann als künftigen Seelenhirten auf's beste, ist aber nicht in gleicher Weise geeignet, ihn als dramatischen Charakter interessant zu machen. Gleich in der ersten Scene sucht er auf das Gemüth Adrast's, des Freigeistes zu wirken, um so den Sophismen seines Verstandes beizukommen — freilich ohne Erfolg.

Ihr Herz — sagt er zu Adrast — ist das beste, das man finden kann. Es ist zu gut, Ihrem Geiste zu dienen, den das Neue, das Besondere geblendet hat, den ein Anschein von Gründlichkeit zu glänzenden Irrthümern dahinreißt und der, aus Begierde, bemerkt zu werden, Sie mit aller Gewalt zu etwas machen will, was nur Feinde der Tugend, was nur Bösewichter sein sollten. Nennen Sie es, wie Sie wollen: Freidenker, starker Geist, Deist; ja, wenn Sie ehrwürdige Benennungen mißbrauchen wollen, nennen Sie es Philosoph: es ist ein Ungeheuer, es ist die Schande der Menschheit. Und Sie, Adrast, den die Natur zu einer Zierde derselben bestimmte, der nur seinen eigenen Empfindungen folgen dürfte, um es zu sein; Sie, mit einer solchen Anlage zu Allem, was edel und groß ist, Sie entehren sich vorsätzlich. Sie stürzen sich mit Bedacht aus Ihrer Höhe herab, bei dem Pöbel der Geister einen Ruhm zu erlangen, für den ich lieber aller Welt Schande wählen wollte.

Sieht nicht diese Stelle insbesonders so aus, als ob Lessing damit seinen Vater über die Correctheit

seiner theologischen Ansichten hätte beruhigen wollen? Auch der strengste Orthodoxe muß diese Gesinnungen billigen; der Herausgeber der Wolfenbüttler Fragmente, der Dichter des „Nathan" dachte wohl späterhin freier und weiter! — Es begreift sich von selbst, daß die Umwandlung theoretischer Anschauungen nicht der Gegenstand einer dramatischen Action werden kann; eine Reihe wiederholter Gespräche über diese Materie, selbst wenn Adrast dabei aushielte, gäbe nichts weniger als ein Stück. Lessing mußte daher noch andere Elemente in die Handlung einführen; und da ist jene Verwicklung in der That nicht uninteressant, daß Theophan und Adrast, welche zwei Töchter desselben Hauses heirathen sollen, ganz jener Wahl entgegen sich verlieben, die allem Anschein nach so passend für sie getroffen worden: die sanfte Juliane, die ganz zur Pastorsfrau geboren scheint, bezaubert den weltlich gesinnten Freidenker, und die muntere, fixe, lachende Henriette fesselt den ernsten Theologen. Zuletzt findet der erwünschte Austausch statt, der auch mit der Neigung der Damen völlig übereinstimmt. Wie weit es übrigens mit der gänzlichen Bekehrung des Freigeistes gelingen mag, dies bleibt im Unklaren; wahrscheinlich bleibt die Vollendung derselben der sanften Juliane für die Flitterwochen ihrer Ehe vorbehalten.

Der allzu früh erwachte Drang des Producirens fand bei Lessing bald seine Einschränkung und Berichtigung an der Kritik — und zwar einer solchen, die ebenso wohl eine immer tiefer dringende Erforschung

des Wesens der Kunst im Allgemeinen, wie eine Selbsterforschung und Prüfung des eigenen Talentes war. Haben wir früher die Production Lessing's in seiner Jugend als eine doctrinaire bezeichnet, so müssen wir umgekehrt die kritisch-ästhetische Doctrin, die sich jetzt bei ihm herausbildete, im höchsten Sinne eine productive nennen. Seine kritischen Werke sind eigentlich „nichts anderes, als der Entstehungsproceß eben derjenigen neuen ästhetischen Standpuncte, welche sich in den späteren Dichterwerken Lessings selbst auf unmittelbare, künstlerische Weise aussprechen." *)

Lessing hat seine Lehrjahre in der Kritik durchgemacht, wie in der dramatischen Production. Er ging anfangs ganz unbefangen auf die der Zeit angehörigen Gesichtspuncte ein; aber während er dies that, während er schärfer als die Anderen sie in's Auge faßte, bildete sich schon das Neue, das ihm Eigenthümliche in seinem Geiste. Sobald sich ein neues Terrain der Anschauung seinem kritischen Blicke erschloß, so versuchte er sich auch dichterisch-schaffend auf dem eben gewonnenen Boden; ein jeder Fortschritt in seiner kritischen Einsicht ist durch den Markstein einer bedeutenden dramatischen Production bezeichnet, welche an sich wie ein glänzend erreichtes Ziel erscheint, aber bei der stets sich erweiternden Anschauung dieses rastlos vor-

---

*) Lessing, sein Leben und seine Werke. Von Th. W. Danzel. S. 255.

dringenden Geistes nur ein Ruhepunct auf dem Wege zu einem höheren Ziele ist. Mit den „Beiträgen zur Historie und Aufnahme des Theaters“ (1750) und der „theatralischen Bibliothek“ (1754—58), zwei umfassend angelegten, encyklopädischen Fachzeitschriften, von denen die erstere noch gemeinschaftlich mit Mylius, einem Gottschedianer, unternommen ist, beginnt Lessing auf Grundlage reicher Stoffsammlungen seine eingehenden, kritischen Studien über das Drama und die Bühne. Zwischen diese mehr compilatorischen Arbeiten und die geistvollere, freiere Kritik der „Literaturbriefe“ (1759) fällt das Erscheinen des bürgerlichen Trauerspiels: „Miß Sara Sampson“ (1755). Das herrliche Lustspiel: „Minna von Barnhelm“ (1763) steht wieder zwischen den Berliner „Literaturbriefen“ und der „Hamburgischen Dramaturgie“ (1767 und 1768) mitten inne. Der letzteren folgen dann die reifsten und edelsten Früchte des Lessing'schen Geistes, „Emilia“ (1772) und „Nathan“ (1779) in länger abgemessenen Pausen nach. So sehen wir denn Lessing in der That auf den Stufen der Kritik zu der Höhe eines jeden nächsten Dichterwerks hinansteigen; die Epochen seiner ästhetischen Forschung sind auch die seines Schaffens.

Welch' ein reges, ja unruhiges Umherschauen nach den mannigfachsten Anregungen giebt sich in den Compilationen und Uebersetzungen der „Beiträge“ und der „theatralischen Bibliothek“ kund! Es ist ein rastloses

Spüren und Suchen, ein Ausgreifen nach allen Richtungen — das Feststellen eigener Standpuncte wird noch aufgespart. Die Abhandlungen Corneille's von dem Trauerspiel und den drei Einheiten — ein historischer Abriß der englischen Bühne — ein Artikel über Dryden — ein anderer über Destouches — Voltaire's Gedanken über die Trauer- und Lustspiele der Engländer — Auszüge aus italienischen und spanischen Stücken — dieses Alles findet sich mit theatralischen Neuigkeiten aus Paris und mit Bühnennotizen aus Berlin, Dresden u. s. w. bunt und wunderlich genug zusammengemischt. Aber durch diesen allenthalben zusammengetragenen Stoff sucht sich schon Lessing seinen Weg. Es ist vorerst ein bescheidener Fußsteig — doch führt er nach aufwärts.

Schon im ersten Stück der „theatralischen Bibliothek" eröffnet sich uns ein weiterer Ausblick.

Lessing stellt da die Abhandlungen zusammen, die damals über die neue Gattung des rührenden Lustspiels, der comédie larmoyante erschienen waren, und leitet sie mit folgenden Betrachtungen ein:

„Neuerungen machen kann sowohl der Charakter eines großen Geistes, als eines kleinen sein. Jener verläßt das Alte, weil es unzulänglich oder gar falsch ist, dieser weil es alt ist. Was bei jenem die Einsicht, veranlaßt bei diesem der Eckel. Das Genie will mehr thun, als seine Vorgänger, der Affe des Genies nur etwas Anderes. Beide lassen sich nicht immer auf den ersten Blick von einander unterscheiden. Bald macht die flatterhafte Liebe zu Veränderungen, daß man aus Gefälligkeit diesen für jenes gelten läßt, und bald die hartnäckige Pedanterei, daß man voll unwissenden Stolzes, jenes zu diesem erniedrigt . . ."

Wer mag nun, meint Lessing weiter, jetzt sogleich über jene Neuerungen ein entscheidendes Urtheil fällen, die in unseren Zeiten in der dramatischen Dichtung gemacht wurden?

„Weder das Lustspiel noch das Trauerspiel sind davon verschont geblieben. Das erstere hat man um einige Staffeln erhöht, und das andere um einige herabgesetzt. Dort glaubte man, daß die Welt lange genug in dem Lustspiel gelacht und abgeschmackte Laster ausgezischt habe; — man kam also auf den Einfall, die Welt endlich auch darin weinen und an stillen Tugenden ein edles Vergnügen finden zu lassen. Hier hielt man es für unbillig, daß nur Regenten und hohe Standespersonen in uns Schrecken und Mitleid erwecken sollten, und suchte sich also aus dem Mittelstande Helden, und schnallte ihnen den tragischen Stiefel an, in dem man sie sonst nur, ihn lächerlich zu machen, gesehen hatte. Die erste Veränderung brachte dasjenige hervor, was seine Anhänger das rührende Lustspiel, und seine Gegner das „weinerliche" nennen. Aus der zweiten Veränderung entstand das bürgerliche Trauerspiel." Jenes sei von den Franzosen, dieses von den Engländern aufgebracht worden; beide Gattungen aber — so meint Lessing — ließen sich wohl aus dem besonderen Naturelle dieser Völker erklären. „Der Franzose will immer größer erscheinen, als er ist, der Engländer dagegen alles Große zu sich herniederziehen. Dem einen ward es verdrüßlich, sich immer von der lächerlichen Seite vorgestellt zu sehen; ein heimlicher Ehrgeiz trieb ihn, seines Gleichen aus einem edlen Gesichtspuncte zu zeigen. Dem andern war es ärgerlich, gekrönten Häuptern viel voraus zu lassen; er glaubte bei sich zu fühlen, daß gewaltsame Leidenschaften und erhabene Gedanken ebenso sehr auch bei dem Mittelstande zu finden wären."

Es fragt sich nun: sind diese beiden Gattungen berechtigt? Für das bürgerliche Trauerspiel spricht Lessing später in der Dramaturgie ein entschiedenes Ja! Die Komödie betreffend, giebt er aber folgende merk-

würdige Entscheidung: Nur das seien nach seiner Meinung die echten Komödien, welche sowohl die edlen, wie die ungereimten Seiten der menschlichen Natur schildern, weil sie durch diese Vermischung ihrem Originale, dem Leben am nächsten kämen. Das Possenspiel will nur zum Lachen bewegen, das weinerliche Lustspiel will nur rühren; das echte, aus dem Leben gegriffene Lustspiel will beides zugleich. „Der Pöbel wird ewig der Beschützer der Possenspiele bleiben, unter den Leuten von Stande wird es immer gezwungene Zärtlinge geben, die den Ruhm empfindsamer Seelen auch da zu behaupten suchen, wo andere ehrliche Leute gähnen. Die wahre Komödie ist allein für das Volk, und allein fähig, einen allgemeinen Beifall zu erlangen."

Welch' ein klares und richtiges Raisonnement! Der Naturalismus war es, der schon damals anfing, sich gegen die scharf geschiedenen, ungemischten Kunstformen zu erklären. Aber er brachte es nur dahin, die Correctheit der bestehenden Kunstform zu verletzen, nicht aber die volle, tiefere Wahrheit des Lebens zu erreichen. Er verschob die herkömmlichen Gattungen des Drama's, rückte an ihren Grenzen, aber erzeugte doch keine neue lebendige Gattung — indem er die verschiedenen Elemente nur mengte, aber nicht organisch verband.

Ob Lessing dieses Ziel erreichte? Gewiß. Wer erkennt nicht in dem früher angeführten, geistvollen Aperçu über das wahrhaft volksthümliche Lustspiel schon den künftigen Dichter der „Minna von Barn-

helm?" Auch das bürgerliche Trauerspiel erklärte Lessing mit höchstem Nachdruck für die berechtigte Kunstform der modernen Welt — obgleich er für's erste noch nicht die Sicherheit und den Muth des Schaffens in sich fühlte, den Stoff desselben aus den unmittelbar abgespiegelten Lebensverhältnissen des deutschen Volkes selbst zu wählen.

Das Trauerspiel: „Miß Sara Sampson" ist nur eine sehr sorgfältig ausgearbeitete Studie nach englischen Mustern.

In England erfolgte damals der Durchbruch jener Literaturrichtung, die sich die Darstellung des bürgerlichen Lebens zur Aufgabe stellte. Sie übte der achtungsvollen, aber anständig kühlen Begegnung gegenüber, die man dort dem gallicisirenden Geschmack zu Theil werden ließ, eine unmittelbar lebendige, ja eine hinreißende Wirkung aus. Richardson, von dem diese Reaction gegen den Styl in der Literatur ausging, war selbst keiner von den Vornehmen, er war ursprünglich nur ein bescheidener Setzer in einer Druckerei.

Der Familienroman und die Familientragödie traten fast gleichzeitig auf; und wenn man es genau nimmt, waren beide eine und dieselbe Gattung, nur in verschiedener, äußerer Einkleidung. Bloße Familiengeschicke gehören ihrem Wesen nach immer mehr dem Roman, als dem Drama an; ihr Verlauf ist stiller, langsamer, zieht sich an langgesponnenen, psychologischen Fäden hin, zehrt an Stimmungen, ver-

zögert die rasche Entscheidung. Familiendramen sind daher auch meistens nur dürftigere Auszüge aus Romanen, oder sehen doch dergleichen sehr ähnlich; man frage nur bei der Frau Birch-Pfeiffer an, um sich darüber genauer zu orientiren. — Wenn dagegen das bürgerliche Drama über den engsten Kreis des häuslichen Ereignisses hinausschritt, und sich auf die breitere Basis des socialen Sittenbildes, der ernsten Verwicklungen in den mittleren Kreisen der Gesellschaft stellte — da spielte der Naturalismus seinen letzten Trumpf aus, und suchte durch crasse, materiell erschütternde Wirkungen zu ersetzen, was die classische Tragödie durch ihre hochpathetischen Declamationen zu erreichen bemüht war. Die Helden des Mittelstandes mußten, um sich das Recht auf die Bühnendarstellung zu erringen, entweder das Mitleid und die Rührung im höchsten Grade erregen, oder durch verwegene Gewaltthat ungewöhnlichen Schrecken hervorrufen — kurz, sie mußten auf alle mögliche Weise tragisch forcirt werden, um es den Helden der aristokratischen Tragödie gleich thun und sie endlich überbieten zu können.

Was war aber die neue Form im Grunde genommen Anderes als die Emancipation des „dritten Standes," des tiers-état in der Dichtung und auf dem Theater — die der gewalsamen Selbstbefreiung desselben in der Revolution, auf den Sitzen der französischen Nationalversammlung um ein so großes Stück Zeit voranging? „Seht — auch unsere Conflicte sind der Beachtung werth! Auch bei uns geschieht das Rüh-

rende und Erschütternde, das Außerordentliche, ja selbst das Ungeheure — das Thränen erpreßt, die Nerven durchzittert, das Herz in den innersten Tiefen bewegt!" So riefen gleichsam die Vertreter der bürgerlichen Bühne zu jenen des vornehmen, des aristokratischen Theaters hinüber.

Auch in Frankreich machte sich dieser Gesichtspunct auf englische Anregungen hin geltend — das bürgerliche Drama trat auch hier mit deutlich ausgesprochener Tendenz in Opposition gegen die Renaissancetragödie. Diderot knüpfte mit seinem „Drame domestique" unmittelbar an Richardsons Familienroman an. Er geht in seinen Ansichten radical zu Werke, und weist sogar die Bezeichnung „bürgerliches Trauerspiel" so wie die andere „rührendes Lustspiel" entschieden zurück, weil diese die heimliche Deutung zulassen, als ob mit beiden eigentlich dieselbe Gattung gemeint wäre, und dasjenige, was für den Bourgeois tragisch und erschütternd sei, von oben herab, vom Standpunct der vornehmen Gesellschaft aus gesehen, nur als eine klägliche Komödie erscheine. Aus Anlaß eines Stückes von Saurin, das „Beverley" hieß, äußert sich Diderot geistvoll in der Grimm'schen Correspondenz: „Si Béverley est une tragédie, pourquoi est elle bourgeoise? S'agit-il ici des malheurs que ne peuvent arriver qu'à des bourgeois? ou bien ce qui est tragique pour des bourgeois, est il comique pour des princes? Il fallait dire tout simplement „tragédie," et laisser la mauvaise épithète de „bourgeoise" aux

critiques bourgeois du coin qui ont aussi inventé le terme de „comédie larmoyante," et qui ont écrit sur l'une et sur l'autre des grandes pauvretés."

„Miß Sara Sampson" war nun ein Trauerspiel schlechtweg „tout simplement une tragédie," wie es Diderot wollte. Als Lessing später, zur Zeit der Dramaturgie, sein Stück in Hamburg selbst aufführen sah, da hatte es inzwischen schon eine eingehende und anerkennende Würdigung, wahrscheinlich aus Diderot's Feder selbst, im „Journal étranger" erfahren. Darauf beruft sich auch Lessing, und knüpft daran, in Einstimmung mit Marmontel und Diderot, folgendes berühmt gewordene Wort über die bürgerliche Tragödie an:

„Die Namen von Fürsten und Helden können einem Stücke Pomp und Majestät geben — aber zur Rührung tragen sie nichts bei. Das Unglück derjenigen, deren Umstände den unsrigen am nächsten kommen, muß natürlicher Weise am tiefsten in unsere Seele dringen; und wenn wir mit Königen Mitleid haben, so haben wir es mit ihnen als mit Menschen, und nicht als mit Königen. Macht ihr Stand schon öfters ihre Unfälle wichtiger, so macht er sie darum nicht interessanter. Immerhin mögen ganze Völker darein verwickelt werden: unsere Sympathie erfordert einen einzelnen Gegenstand, und ein Staat ist ein viel zu abstracter Begriff für unsere Empfindungen." *)

Dies klingt sehr überzeugend, und doch ist es nicht völlig richtig. Das bürgerliche Drama kann deshalb nicht überall in die ganze tragische Tiefe des Menschendaseins hinabreichen, weil die moderne bürgerliche Gesellschaft innerhalb des festbegränzten Kreises der gesetzlichen Ordnung

*) Hamb. Dramat. 14. Stück.

steht. Da ist kein eigenwilliges Ausschreiten, keine heroische Selbsthilfe, wenigstens nicht in einer namhaften Weise möglich. Lessing sagt selbst an einer anderen Stelle der Dramaturgie: daß das Schauspiel seinen Vorwurf entweder diesseits oder jenseits der Gränzen des Gesetzes wähle — und daß innerhalb dieser Gränzen die Komödie, außerhalb derselben die Tragödie liege. Die Thorheiten und Ungereimtheiten des gewöhnlichen Lebens, welche nicht die gesetzliche Ordnung stören, für sie gleichzeitig sind, fallen in's Gebiet des Lustspiels; die außerordentlichen Erscheinungen im Reiche der Sittlichkeit, die nicht am Maße der gegebenen Legislation gemessen werden können, gehören in die tragische Sphäre. *) Ganz recht; wie steht es aber dann um das bürgerliche Trauerspiel? Dieses ist ja im Wortverstande zwischen die Polizei und das Criminalgericht mitten hineingeklemmt; sie bilden die prosaische Schranke desselben; die poetische Gerechtigkeit erscheint hier gar oft im Gefolge der Büttel; an die Stelle der unsichtbaren Erinnyen treten ganz leibhafte Gensdarmen. Die Griechen haben die großen Conflicte und Leidenschaften der Tragödie auf den Boden der heroischen Vorzeit gestellt, weil dort das Gewaltige Raum fand sich auszubreiten, und die Götter und die Eumeniden damals noch das Strafamt hatten, nicht der Areopag und die Heliasten. Bei den Fürsten, den Machthaben, den Hochgestellten besteht gleichsam die

*) Ebendas. 7. Stück.

heroische Freiheit des Willens und der That noch fort; sie sind in ihrem Gewissen, aber nicht durch äußere gesetzliche Schranken gebunden; in ihnen hat das Menschliche so recht die Probe zu bestehen, ob es auch das innere Maß des Handelns in sich trage. Nur darauf kommt es an: wenn die Tragödie ihre Stoffe aus diesem höchsten Kreise wählt, daß sie nicht das Vornehme und Exclusive allein an ihren Helden darstelle, blos etwa den eitlen Abglanz ihres äußeren Pomps — sondern daß sie auf den freien Höhen des Daseins das allgemeine Menschliche uns nur in gesteigerten, größern Verhältnissen vorführe. Die Shakespeare'sche Tragödie war durchaus volksthümlich, obgleich sie die Geschicke der Großen, der Gewaltigen zu ihrem Gegenstande macht. Ein bürgerlicher Lear, ein bürgerlicher Othello wären von vornan in ihren Motiven abgeschwächt, in der Entfaltung ihres tragischen Charakters beschränkt gewesen; der große Stoff, obgleich rein menschlicher Natur, hatte nur in den höhern Sphären zu seiner vollen Entwicklung Raum. Lessing sah dies selbst später ein, indem er sein zweites großes Trauerspiel, die „Emilia Galotti," gleichfalls in die höheren Kreise der Gesellschaft verpflanzte.

Das eigentliche bürgerliche Trauerspiel, das Familienstück, das drame domestique bleibt also immer eine halbprosaische Gattung, wenn es auch sonst seine unleugbare Berechtigung hat. An wenigsten aber kann sie demselben in jener Zeit bestritten werden. Da man sich in der Dichtung bis dahin zu hoch verstiegen,

in einem unheroischen Zeitalter das heroische Pathos auf der Bühne affectirt hatte, so mußte man jetzt um so tiefer hinabgreifen, um die verlorene Wahrheit wiederzufinden — in die schlichte, bürgerliche Sphäre des gewöhnlichen Lebens.

Wie Danzel eingehend nachgewiesen hat, liegt dem Trauerspiel: „Miß Sara Sampson" eine complicirte Entlehnung zu Grunde. Lessing hat darin die Grundmotive des ersten bürgerlichen Trauerspiels der Engländer, „des Kaufmanns von London" von Lillo, als auch die des ersten Familienromans, der „Clarisse" von Richardson gleichmäßig benützt; sogar die Namen der Personen sind theilweise beibehalten.

Für uns ist die Gränze des unsterblichen und des vergänglichen Theils an Lessing's Dichterwerken scharf gezogen — sie fällt gerade zwischen die „Miß Sara Sampson" und die „Minna von Barnhelm." Die rein gezogenen, festen Charakterstriche, die wir in den spätern drei Dramen bewundern, vermissen wir hier noch stark, die Composition des Stückes macht den Eindruck, als ob das Ganze nur die abgekürzten Inscenesetzung eines psychologischen Romanes wäre. Der Dialog verschleppt sich in dem Aussprechen von Gesinnungen, von Stimmungsergüssen; es rückt nichts vorwärts, und nachdem lange gesprochen worden ist, macht ein schnellwirkendes Gift dem Leben der Heldin plötzlich ein Ende. Der Stoff ist ein solcher, der seinen allgemeinen Umrissen nach in der deutschen Literatur seither häufig wiedergekehrt ist; im Mittelpunkte der Handlung steht

Mellefont, ein durchaus gewissenloser, aber dabei interessanter Geselle, der eine seltene Virtuosität besitzt, den Ausdruck schöner und edler Empfindungen zu improvisiren, dabei aber eine haltungslose, schwankende, erbärmliche Stellung zwischen zwei Weibern einnimmt. So weit ist das Thema vom „Fernando" in Göthe's „Stella" bis auf sämmtliche Helden Mosenthals herab bis zum Eckel reproducirt worden. Bei Mellefont ist aber die Situation doch eigen gestellt. Er steht zwischen einem sanften, edel empfindenden Mädchen, das er verführt, und einer Buhlerin, die er verlassen hat. Was für Taschenspielerkünste der Liebenswürdigkeit muß dieser Mann besessen haben, daß er einen hingebenden, milden, unerfahrenen Frauencharakter eben so bezaubern konnte, sowie er früher die Leidenschaft eines übersättigten, verworfenen Weibes bis auf den höchsten Grad zu stacheln vermocht? Und wie wenig gesichert sein neuer Geschmack für die schöne Seele sei — dafür ist dies Beweis genug, daß er vor dem Feuer in dem Blicke der Marwood erschrickt, ja noch mehr vor den geheimen Sympathien zurückbebt, die sich für die Buhlerin noch immer in ihm regen. — Die Gegensätze in den Figuren sind wie bei jeder unfertigen Charakteristik hart und schneidend. Auf der einen Seite überwallendes Gefühl und Seelengüte, auf der anderen teuflische Bosheit; in der Mitte die anwidernde, ihrer selbst bewußte Haltungslosigkeit des Helden, die das namenlose Unheil hervorruft, weil sie es auf gar keinen bestimmten Ausgang ernstlich absieht. Die milde, von

tiefer Reue gequälte Sara und die giftige, boshaft energische Marwood stehen einander gegenüber wie die schüchterne Taube und die lauernde, plötzlich hervorzischende Schlange. — Das nahe Verhältniß zwischen Herren und Dienern schmeckt stark nach dem Familienroman. Waitwell, der sentimentale Diener des Sir William Sampson, der innige Vertraute des Vaters und der Tochter, Norton, der schlau aufmerkende Bediente Mellefont's, der die geheimsten Regungen seines Herrn durchschaut, dann die beiden Stubenmädchen der Heldinnen — diese nebenhergehenden Personen, diese Schatten und Verdoppelungen der Hauptfiguren deuten übrigens noch auf eine etwas unbeholfene Technik im Drama hin, von der sich in den späteren Stücken Lessing's nicht mehr eine Spur findet.

Obgleich uns aber dieses Stück breit und gedehnt vorkommen, und auch in anderer Hinsicht nicht mehr so recht behagen mag — damals war es im höchsten Sinne epochemachend, eine wahre schöpferische That für die ganze dramatische Literatur. Statt der bloßen schönrednerischen Analyse von spitzfindig ausgesonnenen Pflichtencollisionen haben jetzt die wahren, innerlichen Regungen des Gemüthes Wort und Ausdruck gefunden — Conflicte, wie sie das Leben darbietet, nicht wie sie der Calcul einer frostigen Erfindung zusammenklügelt, kommen nun zu einer eindringenden, durch ihre Wahrheit ergreifenden Darstellung — das psychologische Charakterstück hat das rhetorische Phrasen- und Prunkstück ein für allemal aus dem Felde geschlagen.

Ebenso trat jetzt an die Stelle der kahlen Figuren des weinerlichen Lustspiels, die sich schon durch ihre fremdklingenden, antikisirenden Namen dem unmittelbaren Antheil entzogen, die volle Gegenwart des bürgerlichen Lebens mit ihren portraitartig gezeichneten, scharf individualisirten Gestalten; die Rührung, die dort nur die Komödie sentimental verfüßlichte und abschwächte, steigerte sich hier zu tragischer Energie, sie adelte durch den Schmerz die Wirklichkeit und brachte die tiefen, düsteren Schatten des Lebensernstes in das Gemälde der schlichten bürgerlichen Existenz. — —

So weit wären wir also der Entwicklung Lessing's bis jetzt gefolgt. In seinen Jugendstücken, ja sogar in der noch überwiegend französischen Richtung der mit Mylius herausgegebenen „Beiträge" sehen wir ihn vorerst ohne Opposition an die vorhandenen Standpuncte anknüpfen; mit der „Miß Sara Sampson" dagegen, der ersten bürgerlichen Tragödie in Deutschland, ist seine reformatorische Stellung bereits entschieden. Kaum mehr als fünf Jahre bereiteten diesen Umschwung vor; in dieser kurzen Zeit schied sich in Lessing's Geiste das Neue vom Alten auf eine Weise, die nicht nur für ihn, sondern für die ganze deutsche Literatur entscheidend wurde. Woher diese rasche Umwandlung der Anschauungen? War sie ein bewußter Act, ein überlegtes Verlassen der früheren Fahne, ein Werk der Absicht und des Entschlusses? Keineswegs! Sie war das Resultat eines Bildungsprocesses, der sich von Anfang an organisch vollzog: nachdem der Kern gereift war,

fielen eben nur die Hülsen ab, die ihn anfangs einschlossen und verbargen.

Man darf ja nicht glauben, daß eine so große reformatorische Thätigkeit, wie die Lessing's, von bestimmten Absichten, von planmäßigen Intentionen ausgehe. Sie ist ebenso absichtslos, ebenso von einem inneren, nothwendigen Zuge geleitet und von der Bildungskraft stillreifender Gedanken geleitet, wie in anderer Art das künstlerische Schaffen selbst. Der Gedanke eines deutschen Nationaldrama's war allerdings eine Lebensidee, aber keine Tendenz Lessing's. Tendenzen hatten Gottsched und seine Gegner, die seraphisch-teutonischen Dichter. Was kam aber dabei heraus? Nichts als dies, daß beide Parteien voll Eifers auf den Tisch schlugen und schrieen: „Ich will dies!" und: „Ich will jenes!" Was übrigens für langweiliges, steriles Zeug bei dem bloßen „deutsch-sein-wollen" herauskommt, das sieht man am besten an den Bardietten Klopstock's und dem ganzen Harfengeklimper seiner Schule. Der Gestaltenkreis der einzigen „Minna von Barnhelm" hat hundertfach mehr nationalen Kern, als alle Cherusker und Barden der Hainpoesie zusammengenommen. Und warum dies? Weil diesem Werke eben keine andere Absicht zu Grunde lag, als eine rein künstlerische; der nationale Gehalt, der es beseelte, strömte ganz und voll, wie der Saft aus der Wurzel in die Zweige steigt, aus dem Gemüthe des Dichters in sein Werk über.

Mit der echten, productiven Kritik, wie sie Lessing bei seinem Schaffen leitete, verhält es sich nun auch

nicht anders. Auch sie geht nicht a priori von festen, „obersten" Principien aus, die sie wie hölzerne Pfähle in den Boden hinpflanzt — sie sucht vielmehr auf allen Seiten nach empirischer Anregung, dringt mit feinen empfänglichen Organen in das Wesen der Erscheinungen, und strebt recht viel Stoff an sich heranzuziehen, um ihn ebensowohl zu durchgeistigen, wie ihre Ideen in ihm auszuprägen und zu verkörpern. So sahen wir denn auch, wie Lessing, von dem emsigen Sammeln literaturhistorischen Materials ausgehend, erst stufenweise zu der selbstständigen Aufstellung ästhetischer Standpuncte fortschritt. Diese waren ihm nur das Ergebniß jenes feinen geistigen Gährungsprocesses, durch den er sich den angesammelten Stoff angeeignet, ihn gleichsam zu Ideen umgesetzt hatte. Eine solche Kritik allein ist die ebenbürtige Doppelgängerin der Kunst; sie geht ihr immer einige Schritte bald vor, bald nach, ist einmal die Stimmungsnorm, auf die ihre Harmonien gebaut sind, das anderemal das Echo, das sie vervielfacht wiedergiebt. So verstand auch Lessing die Kritik, die er eben darum in einer berühmten Stelle der Dramaturgie so hoch stellt — und ihr mit Recht beinahe die Würde der schaffenden Genialität einräumt.

Eigentlich gab Lessing mit dieser so prononcirten Richtung nur einem Elemente Ausdruck, das sich selbst schon im Schooße der Zeit langsam vorbereitete. Die Periode von Corneille und Boileau bis Gottsched war ihrem innersten Wesen nach formbestimmend, gesetzgebend, dogmatisch; ebenso war nun für die neue Epoche

die Richtung des Kriticismus, des von jeder aufgedrungenen Voraussetzung freien Denkens mit Nothwendigkeit vorgezeichnet. Wenn man früher ohne Aufhören ordnete, schematisirte, regelte, so galt es nun zu forschen, zu analysiren, zu untersuchen. Der Drang nach dem Natürlichen und Unmittelbaren regte sich bereits, in Frankreich sowohl wie in Deutschland — gleich einer steigenden, unter dem Eise rauschenden Welle, welche die Frostdecke der alten Convenienzen zu heben und zu sprengen versuchte. Freilich waren diese Regungen noch vereinzelt, und es fehlte viel dazu, daß sie sich schon jetzt als allgemeine Geschmacksrichtung dem Publicum mitgetheilt hätten. Wie in einer nach gewissen akustischen Gesetzen gebauten Halle diejenigen, die sich an zwei gegenüberliegende Puncte stellen, einander genau verstehen, während in dem mittleren Raume nichts vernommen wird: so standen damals in Deutschland und Frankreich zwei hochbegabte Geister in stillschweigendem Verständniß, indeß zwischen ihnen noch lange nicht gehört und verstanden wurde, was sie beide schon für sich gefunden und einander zugesprochen hatten. Diese beiden Geister waren Diderot und Lessing; beide im Kampf gegen die conventionellen Modebegriffe in der Kunst, beide das Naturrecht der künstlerischen Wahrheit gegen das Gewohnheitsrecht des falschen Anstandes rüstig vertretend. Der Unterschied war nur der, daß Diderot bei den Franzosen mit seinen dramaturgischen Ansichten vorerst noch gegen französisches Wesen und Naturell selbst ankämpfte und so gegen den

Strom schwamm — während Lessing umgekehrt die Eigenart des deutschen Wesens gegenüber dem aufgedrungenen Gallicismus zur Geltung brachte, und in dieser Weise, man hätte es wenigstens meinen sollen, in Einstimmung mit dem Urtheil seiner Nation stand . . .

Doch nein! dieser Schluß wäre ein wenig übereilt. Die deutsche Fügsamkeit, sich einem Commandowort zu unterwerfen, zeigte sich auch auf dem Felde des Geschmacks — und Lessing traute selbst nicht recht der Wirksamkeit seiner eigenen Ideen, da er ja als Deutscher zu Deutschen redete. Darum rief er gewissermaßen den Beistand Diderot's an, indem er seine Theater- und dramaturgischen Abhandlungen in's Deutsche übersetzte, um sich auf das Zeugniß eines Franzosen gegen die Franzosen selbst berufen zu können. „Selten genesen wir," sagt er in der Vorrede zu jener Uebersetzung, „von der verächtlichen Nachahmung gewisser französischer Muster, als bis der Franzose selbst diese Muster zu verwerfen anfängt. Aber oft auch dann noch nicht!" — „Es wird also," fährt er fort, „darauf ankommen, ob der Mann, dem nichts angelegener ist, als das Genie in seine alten Rechte wieder einzusetzen, aus welchen es die mißverstandene Kunst verdrängt, ob der Mann, der es zugesteht, daß das Theater weit stärkerer Eindrücke fähig ist, als man von den berühmtesten Meisterwerken eines Corneille und Racine rühmen kann — ob dieser Mann bei uns mehr Gehör findet, als er bei seinen Landsleuten gefunden hat. Wenigstens m u ß es geschehen, wenn auch wir einst zu den

gesitteten Völkern gehören wollen, deren jedes *seine* Bühne hatte!"

Diderot's „Hausvater" und „natürlicher Sohn" wirkten nachhaltig auf das deutsche Publicum, wenn auch ihr Eindruck jenem der comédie larmoyante immer noch verwandt blieb. Das feine Urtheil der Frau von Staël ist auch hier sehr charakterisirend, wenn sie sagt: „Lessing en général pensait comme Diderot sur l'art dramatique . . . mais Diderot, dans ses pièces, mettait l'affectation du naturel à la place de l'affectation de convention." So ist es! immerhin konnte Lessing noch in der Dramaturgie mit großem Erfolg an die Ideen und Dramen Diderots anknüpfen — aber das Bild der wahren, der bedeutenden Natur auf der Bühne zu zeigen, das war erst ihm selbst in den dramatischen Werken seiner Reife vorbehalten.

B. Lessing's zweite Periode: die Literaturbriefe; Minna von Barnhelm; Laokoon. 1759—1766.

Den Uebergang zur vollen Reife Lessing's bildet sein Antheil an den „*Briefen, die neueste Literatur betreffend*," die zu Berlin 1759 zu erscheinen begannen. Es war dies freilich mehr als ein bloßer Antheil; *Lessing* war wenigstens im Anbeginn die Seele des Unternehmens, das von ihm und *Nicolai* in Angriff genommen, an *Mendelssohn* sehr bald

eine bedeutende Kraft gewann, um später von diesem, dann von Abbt, Resewitz, beiher auch von Sulzer und Grillo der ursprünglichen Intention gemäß weiter fortgeführt zu werden. *)

Zu Nicolai und Mendelssohn trat Lessing in ein inniges und dauerndes Freundschaftsverhältniß. Wir können uns leicht denken, daß die Naturen beider Männer gut zu der seinigen stimmten, obgleich sie ihm nicht gerade ebenbürtig waren. Nicolai hatte eine gewisse anregbare Reproductionskraft bei tüchtigem Hausverstand, Mendelssohn sogar einen feiner angelegten Scharfsinn und eine sittliche Milde des Charakters, der die stechenden und scharfen Elemente des jüdischen Geistes ferner als gewöhnlich lagen. Für die Ansichten und Gesichtspuncte, über die sich Lessing damals zu verständigen wünschte, kamen ihm jene Beiden mit lebhaftem und klarem Erfassen entgegen; ja Mendelssohn wirkte sogar mit ähnlichen Untersuchungen anregend auf Lessing zurück. Die Briefe, welche er schon früher von Leipzig aus mit Nicolai und Mendelssohn wechselte, und in denen er den specifischen Unterschied des Trauerspiels und des

*) Die Literaturbriefe brachten es auf 24 Theile und wurden bis 1765 fortgeführt. Lessing betheiligte sich mit Eifer an den beiden ersten Jahrgängen derselben; er schrieb für die vier Theile des ersten Jahrganges zusammen 38, für den zweiten Jahrgang 14 Briefe. Vom 8. Theile an hört Lessing's Mitarbeiterschaft auf; ein Brief im 14. Theile (1762) und ein anderer im 23. Theile (1765) sind nur noch als vereinzelte Beiträge anzuführen.

Heldengedichtes, sowie die Wirkungen, welche die Tragödie hervorrufen solle, besprach, sind bereits sehr beachtenswerthe Vorstudien zu der Auffassung desselben Gegenstandes in der Dramaturgie. Göthe und Schiller haben später in ihren Xenien den Einen aus dem Berliner Triumvirat, Nicolai, übel genug mitgenommen, und er hat es auch um die jüngere Literatur, die er verkannte, weil er nicht mit ihr Schritt halten konnte, reichlich verdient. Es giebt Menschen, bei denen nur einmal in ihrem Leben die Einwirkung einer bestimmten, genialen Individualität das Tüchtige, was in ihnen liegt, hervorzuziehen und zu etwas zu stempeln vermag; tritt diese Einwirkung zurück, dann werden sie leer und flach, aber zugleich dünkelhaft in Erinnerung dessen, daß sie einmal etwas vorgestellt haben. Nicolai hatte nur unter Lessing's Einfluß eine Bedeutung; für Göthe und Schiller wurde er das, was Gottsched für Lessing war, ein „überwundener Standpunct," über den man sich nur noch zu belustigen wußte.

Die Tendenz der Literaturbriefe war keine andere als die: sie sollten ein Uebungsplatz des unbefangenen literarischen Urtheils sein, und eine von den herkömmlichen Coterieweſen freie, durchaus selbstständige Kritik in's Leben rufen. Bis jetzt hatten die bestehenden Literaturparteien, ob Gottschedianer oder Schweizer, jede ihre ausgebreitete Clientel und Protectionswirthschaft, welche eine gesunde, naturgemäße Entwicklung der Literatur wesentlich hemmen mußte; wer sich nur zu der Losung der einen oder andern Richtung entschieden be-

kannte, konnte im Schatten ihres Panier's sich's gütlich thun und so flach und seicht schreiben, als es ihm beliebte. Man wurde wegen seines literarischen Glaubensbekenntnisses, nicht aber wegen des wirklichen Werthes oder Unwerthes der Leistungen gelobt oder angegriffen — und war nur die Parteistellung des Autors constatirt oder auch blos zu vermuthen, so wußte man, von welcher Seite Lob oder Tadel zu erwarten sei. Das mußte anders werden — und Lessing war der erste, der dies mit Klarheit und Schärfe einsah. Nicht von rechts oder links, von oben herab muß die echte Kritik die Literatur erfassen und beurtheilen, wenn sie dieselbe fördern soll; dies und kein anderes war Lessing's Programm, das er in den Literaturbriefen vertrat und durchkämpfte.

Hier bewährt er sich schon als jener „Ferntreffer" der Kritik, als den ihn die Tradition und das Urtheil seit jeher gepriesen. Wenn die Leier des lyrischen Gesangs in seinen Jugendliedern und Oden nur dürftige Töne gab, so klang nun um so heller des Bogen seines treffenden Urtheils. Seine Genossen in den Literaturbriefen lernten von ihm das kräftigere Spannen der Sehne, das sicherere Handhaben des Geschosses und das schärfere Absehen — bis auf das, was sich eben nicht lernen läßt: bis auf den Blick und die Kühnheit des geborenen Schützen.

Den bestehenden Parteien gegenüber finden wir ihn durchaus frei und unabhängig; mit dem Gottschedianismus hat er längst abgerechnet, aber auch die

Flagge der Schweizer respectirt er nicht. Sein vernichtendes Urtheil über den Leipziger Geschmackstyrannen werden wir bald vernehmen; dagegen spricht er dem hochbegabten Gottschedianer, Joh. El. Schlegel, mit warmem Interesse das Wort, und greift wieder unter den Schützlingen der Schweizer den jungen Wieland fast schon mit kritischer Malice an. Er gehört eben zu keiner Partei, und will auch keine neue schaffen; aber der eitlen Selbstgefälligkeit in dem einen und dem andern Lager das Kissen unter dem Kopfe hinwegzuziehen, das macht er vor Allem zu seiner Aufgabe. Auf das Entschiedenste wird die Indulgenz der beschönigenden Kritik zurückgewiesen; dabei fehlt es auch nicht an Andeutungen, von welchen Grundsätzen eine richtige Beurtheilung auszugehen habe, auf was für Art das wirklich Große und Bedeutende aufgefaßt werden müsse.

„Die Güte eines Werk's," so heißt es im 16. Literaturbriefe, „beruht nicht auf einzelnen Schönheiten; diese einzelnen Schönheiten müssen ein schönes Ganze ausmachen, oder der Kenner kann sie nicht anders, als mit einem zürnenden Mißvergnügen lesen. Nur wenn das Ganze untadelhaft befunden wird, muß der Kunstrichter von einer nachtheiligen Zergliederung abstehen, und das Werk so, wie der Philosoph die Welt betrachten. Allein wenn das Ganze keine Wirkung macht, wenn ich offenbar sehe, der Künstler hat angefangen zu arbeiten, ohne selbst zu wissen, was er machen will, alsdann muß man so gutherzig nicht sein, und einer schönen Hand wegen ein häßliches Gesicht, oder eines reizenden Fußes wegen einen Buckel übersehen."

Das kleinliche Lob wie der kleinliche Tadel sind hier gleich scharf gekennzeichnet; jenes, das sich

an die sogenannten „schönen" Stellen, wie die Kinder an die Rosinen im Kuchen hält, und darüber die organischen Gebrechen der Composition ꝛc. völlig übersieht — dieser, der für die großen Wirkungen eines bedeutenden Ganzen keinen Blick hat, und nur an gewissen anstößigen Details mit zärtlichem Geschmack herummäkelt!

Durch Ideen und Standpuncte solcher Art eröffnete Lessing ganz neue Perspectiven für die Auffassung der Dichterwerke — er bereitete dadurch zugleich jenen Hauptschlag vor, den er von der Schanze der Literaturbriefe aus gegen das alte, bereits baufällige Bollwerk des Gottschedianismus führte. Die betreffende Stelle wird namentlich wegen der Hinweisung auf das große Muster Shakespeare's häufig angeführt; es ist dies auch einer jener Aussprüche, die weit in die Bahn der folgenden Literaturbestrebungen hinausleuchten, gleich einer hochaufgesteckten, hellstrahlenden Fackel.

Auf die Redensart: Niemand werde leugnen, daß die deutsche Schaubühne einen großen Theil ihrer Verbesserung dem Herrn Professor Gottsched zu danken habe, erwiedert Lessing:

„Ich bin dieser Niemand; ich leugne es geradezu. Es wäre zu wünschen, daß sich Herr Gottsched niemals mit dem Theater eingelassen hätte. Seine vermeinten Verbesserungen betreffen entweder entbehrliche Kleinigkeiten, oder sind wahre Verschlimmerungen . . . Er wollte nicht sowohl unser altes Theater verbessern, als der Schöpfer eines ganz neuen sein. Und was für eines neuen? Eines französirenden; ohne zu untersuchen, ob dieses französische Theater der deutschen Denkungsart angemessen sei, oder nicht. Aus unseren alten dramatischen Stücken, welche er

vertrieb, hätte er hinlänglich abmerken können, daß wir mehr in den Geschmack der Engländer, als der Franzosen einschlagen; daß wir in unseren Trauerspielen mehr sehen und denken wollen, als uns das furchtsame französische Trauerspiel zu sehen und zu denken giebt; daß das Große, das Schreckliche, das Melancholische besser auf uns wirkt, als das Artige, das Zärtliche, das Verliebte; daß uns die zu große Einfalt mehr ermüde, als die zu große Verwicklung ꝛc. Er hätte also auf dieser Spur bleiben sollen, und sie würde ihn geradewegs auf das englische Theater geführt haben.

Wenn man die Meisterstücke von Shakespeare mit einigen bescheidenen Veränderungen unseren Deutschen übersetzt hätte, ich weiß gewiß, es würde von besseren Folgen gewesen sein, als daß man sie mit dem Corneille und Racine so bekannt gemacht hat. Erstlich würde das Volk an jenem weit mehr Geschmack gefunden haben, als es an diesen finden kann: und zweitens würde jener ganz andere Köpfe unter uns erweckt haben, als man von diesen zu rühmen weiß . . . — Auch nach den Mustern der Alten die Sache zu entscheiden, ist Shakespeare ein weit größerer tragischer Dichter, als Corneille: obgleich dieser die Alten sehr wohl und jener fast gar nicht gekannt hat. Corneille kommt ihnen in der mechanischen Einrichtung, und Shakespeare in dem Wesentlichen näher. Der Engländer erreicht den Zweck der Tragödie fast immer, so sonderbare und ihm eigene Wege er auch wählt; und der Franzose erreicht ihn fast niemals, obgleich er die gebahnten Wege der Alten betritt.

Die Abfertigung Gottsched's ist äußerst schroff und rücksichtslos — aber man darf nicht vergessen, daß eine starke Ueberzeugung selten ohne eine gewisse Heftigkeit bejaht und verneint; auch kann man nicht verlangen, daß derjenige, der einen Gegner aus dem Felde zu schlagen hat, ihn mitten im Kampfe schon mit der ruhigen Objectivität des Historikers beurtheile. Gottsched wegen der Dramenfabrik,

die er unter seiner Firma etablirte, recht scharf zu Leibe zu gehen, war übrigens ganz in der Ordnung; in Einem freilich gieng Lessing zu weit. Wie konnte er schon für jene Zeit einem Deutschen zumuthen, er hätte die Bedeutung des altenglischen Theaters erkennen, die Spuren der inneren Verwandtschaft englischen und deutschen Wesens auffinden sollen, da damals doch Pope und Addison ihren Shakespeare nahezu verleugneten? Wollten doch auch die Engländer die Pfade ihrer Literatur lieber durch die erborgte kleine Blendlaterne des Herrn Boileau erleuchtet wissen als durch die hellen Sterne ihrer eigenen Dichtergenien! Und der Leipziger Professor — was wollte man von dem? In seiner Epoche war für Deutschland noch nicht die Zeit der schöpferischen Anregungen gekommen. Die abgeschnittenen Reiser der französischen Kunstpoesie, die er in deutsche Erde zu pflanzen versuchte, konnten da nicht aufkommen; aber dazu taugten sie doch, in einen Kehrbesen zusammengebunden, den Boden der Literatur rein zu fegen! Jetzt war er gesäubert, und konnte nun auch mit Erfolg bebaut werden.

Was wirft Lessing dem Professor Gottsched vor? Im Grunde, daß er selbst kein Lessing gewesen. Aber beide erschienen im rechten Moment; es war auch die rechte Sternenstunde und der günstige Aspect, unter dem der Name Shakespeare wieder von geweihten Lippen klang. Die Propheten der Poesie können in einer Zeit nicht verstanden werden, wo eine langsam sich aufraffende Literatur erst ihren Elementarcursus durch-

macht; nun kam aber die Auferstehungszeit, wo alte Offenbarungen wieder zu einem neuen Geschlechte sprachen! Lessing hat mit jenen geistvollen Worten über Shakespeare eine volle Hand befruchtender Samen in die Furche der deutschen Literatur geworfen,*) die noch immer lebendig fortsprießen. Wenn noch Bodmer, der allerdings von seinem Milton nicht fortkommen konnte, Shakespeare nicht einmal dem Namen nach ordentlich kannte (nennt er ihn doch einmal Saspar und das anderemal Sasper), so wird er bereits zwischen 1762 bis 1766 durch die verdienstliche Prosa-Uebersetzung von Wieland und Eschenburg, aus der auch Göthe zuerst

---

*) Allerdings nicht der erste, wie Danzel in seinem Buche über Lessing nachweist. Im 39. Stück der Monatsschrift „Neue Erweiterungen der Erkenntniß und des Vergnügens" sind Uebersetzungsproben aus Richard III. mit einer Einleitung mitgetheilt, worin es unter Anderem heißt: „Eine Uebersetzung von einem ganzen Stücke des Shakespeare würde vielleicht sehr wenig Beifall von dem deutschen Geschmack erhalten. Warum? Weil wir lieber das elendeste Stück, darin alle Regeln der drei Einheiten mit allen Unvollkommenheiten der tragischen Schaubühne genau verbunden werden, zu lesen gewohnt sind, als daß wir die Kühnheit eines erhabenen Genies, das keinen als seinen eigenen Vorschriften folgt, in allen seinen schönen Unvollkommenheiten bewundern sollten. Shakespeare war zu groß, sich unter die Sclaverei der Regeln zu demüthigen. Er brachte dasjenige, was andere der Kunst und der Nachahmung zu danken haben, aus dem Ueberflusse seines eigenen Geistes hervor. Man muß ihn unter die Anzahl derjenigen von den Dichtern rechnen, welche man Erfinder nennt, und deren es in allen Weltaltern und aus allen Völkern zusammengenommen nicht viel über ein halbes Dutzend wird gegeben haben."

den „Hamlet" las, den literarischen Kreisen immer bekannter und geläufiger. Ein ganzes jüngeres Dichtergeschlecht schwelgte in dem neu erschlossenen Reichthum, und fort und fort ging der Geist des großen Briten erregend, spornend, die scheuen Kräfte weckend neben der deutschen Dichtung einher, während der Genius der Griechen ihr das Maß und die Form, die edle Einschränkung gab, und ihr das Siegel stiller, reiner Vollendung auf die Stirne drückte.

Selbst in der Künste Heiligthum zu steigen,
Hat sich der deutsche Genius erkühnt,
Und auf der Spur des Griechen und des Britten
Ist er dem bessern Ruhme zugeschritten!

Lessing hielt es nicht sehr lange in Berlin und vor dem hochaufgestapelten Büchertisch aus, der für seine kritische Beschäftigung gar kein Ende absehen ließ. Er ergriff die Flucht. Sein plötzliches Verschwinden aus Berlin war für seine Freunde verwunderlich genug; ohne sich etwas merken zu lassen, ohne von irgend jemand Abschied zu nehmen, war er nach Breslau gereist und als Gouvernementssecretär in die Dienste des Generals Tauenzien getreten. Wie Lessing Alles mit einem gewissen heftigen Eifer anfaßte, so stürzte er sich nun auch mit Vehemenz in's Leben. Er wollte, was eine unruhig bewegte Existenz voll Geschäftigkeit und Zerstreuung bedeute, jetzt mit einem Male, aber auch gründlich kennen lernen. Seine Freunde fürchteten, er habe sich selbst verloren, und in seinen Briefen

machte er sie's wohl selbst auch glauben. Mendelssohn ließ seinen eben erscheinenden philosophischen Schriften die Zueignung „an einen seltsamen Menschen" als Weckruf an Lessing vorandrucken. „Die Spötter sagen" — so heißt es darin — „rufe laut! Er dichtet, hat zu schaffen, ist über Feld oder schläft vielleicht, daß er erwache! — O nein! dichten kann er, aber leider, will ja nicht; zum Schlafen ist sein Geist zu munter, und zu Geschäften zu faul. Sonst war sein Ernst das Orakel der Weisen, und sein Spott eine Ruthe auf dem Rücken der Thoren; aber itzt ist das Orakel verstummt, und die Narren trotzen ungezüchtigt. Er hat seine Geißel Anderen übergeben, aber sie streichen zu sanft, denn sie fürchten Blut zu sehen. Und er,

wenn er nicht hört, noch spricht, noch fühlt,
noch sieht, was thut er denn? — Er spielt."

Ja so war's; er spielte wirklich, und sogar leidenschaftlich; die heftige Erregung setzte, wie er selbst sagt, seine Lebenssäfte in wohlthätigen Umlauf. Die wilden Tage von Leipzig schienen sich in Breslau zu wiederholen; man hat ja fast sein eigenes Geständniß dafür; in einem hitzigen Fieber, in das er um jene Zeit verfiel, will er den letzten Rest seiner jugendlichen Thorheiten verraset haben. Aber er ging als voller, ganzer Mann aus dieser wiederholten Gährung hervor. Mitten unter dem betäubenden Hämmerwerk einer vielbeschäftigten und vielzerstreuten Existenz vernahm er deutlicher als je den innersten Pulsschlag des deutschen Lebens — in den Strudeln des Weltverkehrs rauschte für ihn

der Quell einer frischen, ursprünglichen Poesie empor, und das dramatische Lebensbild, das bisher nur Grau in Grau vor seinen Augen gestanden war, glänzte jetzt vor ihm in hellen, naturgetreuen Farben. Der Krieg brachte einen bewegten Wellenschlag in das stockende deutsche Leben — und kaum hatte sich der Pulverdampf des siebenjährigen Krieges verzogen, so traten kräftige, in sich selbst gegründete Gestalten vor den offenen Blick des Dichters. So wuchs in seiner Seele das erste und einzige, wahrhaft nationale Lustspiel der Deutschen — es war die „Minna von Barnhelm."

Diesem liegt keine Entlehnung mehr zu Grunde, wie etwa der „Miß Sara Sampson" — es wurzelt ganz wie es ist, in angeschauten Verhältnissen, in wirklich beobachteten Zügen des Lebens. „Kurz nach dem Hubertsburger Frieden war das Schicksal der preußischen Freibataillone ein Gegenstand des allgemeinen Interesses. Wenn diese Truppe im Allgemeinen auch aus zusammengerafftem Gesindel bestand, so hatte sich doch eine Menge edler Menschen, die an der Seite der würdigsten preußischen Krieger zu stehen verdienten, aus Ehrgeiz, militärischem Drang oder schuldlosem Leichtsinn unter sie begeben. Diese Alle mochten nun sehen, was aus ihnen würde; es waren wunderliche Geschichten über ihre Schicksale im Umlauf. Ein Mühlknappe, der sich zum Major aufgeschwungen, soll nach seiner Verabschiedung dem Könige den Orden für sein Verdienst zurückgeschickt haben, damit dieses schöne Ehrenzeichen nicht staubig würde, weil er wieder in der Mühle sein Brod suchen

müsse. Ein andermal hatte ein alter General im Spazierreiten bei einer Schmiede einen verabschiedeten wackeren Rittmeister, dessen er sich mit großer Achtung erinnerte, Pferde beschlagen sehen; der nun wieder zum Schmiedehandwerke Zurückgekehrte wollte sich aber weder des Generals, noch des thatenreichen Krieges, noch seiner Würde weiter erinnern."*) Diese und ähnliche Verhältnisse lassen ihren Eindruck in dem Stücke nachtönen; sie bilden die ernste, ja düstere Grundirung für die ganze Charakteranlage, für die tiefe innere Verstimmung Tellheim's. Die Handlung aber aus diesem ernst angeschlagenen Grundton heraus in's Heitere und Erfreuliche hinüberzuführen, dies ist unserem Dichter in unvergleichlicher Weise gelungen. Ein gesunder, freier, behaglicher Realismus, dem doch der Schwung des Gefühls, die edle, gehobene Auffassung des Wirklichen nirgends gebricht, geht durch das ganze Lustspiel hindurch: und wenn damals diese Gestalten, frisch abgelöst vom Hintergrunde der eben erlebten Zeit, eine einschlagende Wirkung machen mußten — so rufen sie noch heutzutage durch ihre tiefe, innere Wahrheit einen ungeschwächten Eindruck hervor. Göthe erinnert sich noch als Greis in den Gesprächen mit Eckermann, wie das Stück auf ihn als jungen Menschen wirkte, „als es in jener dunklen Zeit hervortrat." „Es war," so sagt er, „wirklich ein glänzendes Meteor. Es machte uns

*) Lessing, sein Leben und seine Werke. Von Th. W. Danzel. S. 470.

aufmerksam, daß noch etwas Höheres existire, als wovon die damalige schwache literarische Epoche einen Begriff hatte." Treffend hebt er auch in seinen literaturhistorischen Rückblicken in „Dichtung und Wahrheit" die nationale Bedeutung dieses Lustspiels hervor:

„Eines Werkes, der wahrsten Ausgeburt des siebenjährigen Krieges, von vollkommen norddeutschem Nationalgehalt, muß ich vor Allem ehrenvoll erwähnen; es ist die erste, aus dem bedeutenden Leben gegriffene Theaterproduction, von specifisch temporairen Gehalt, die deswegen auch eine nie zu berechnende Wirkung that: „Minna von Barnhelm." Diese Production war es, die den Blick in eine höhere und bedeutendere Welt aus der literarischen und bürgerlichen, in welcher sich die Dichtung bisher bewegt hatte, glücklich eröffnete. Die gehässige Spannung, in welcher Preußen und Sachsen sich während dieses Krieges gegeneinander befanden, konnte durch die Beendigung desselben nicht aufgehoben werden. Der Sachse fühlte nun erst recht schmerzlich die Wunden, die ihm der überstolz gewordene Preuße geschlagen hatte. Durch den politischen Frieden konnte der Friede zwischen den Gemüthern nicht sogleich hergestellt werden. Dieses aber sollte gedachtes Schauspiel im Bilde bewirken. Die Anmuth und Liebenswürdigkeit der Sächsinnen überwindet den Werth, die Würde der Preußen, und sowohl an den Hauptpersonen, als an den Subalternen wird eine glückliche Vereinigung widerstrebender Elemente kunstgemäß dargestellt.

Wichtiger noch, als jene heitere Ausgleichung der Differenz zwischen Preußen und Sachsen, die in dem Stücke angedeutet sein soll — wohl nur so etwas Geistreich-Besonderes, das Göthe nach seiner Weise daran herauswittert — erscheint mir in „Minna von Barnhelm" der starke volksthümliche Hauch, der ohne jede sich vordrängende Tendenz das Stück durchzieht, sowie das entschiedene Bestreben, darin die deutsche Art in

ihrer inneren Kraft und Gediegenheit uns vorzuführen, die Ehrenfestigkeit des deutschen Mannes, die Liebenswürdigkeit und heitere Klugheit der deutschen Frau uns im günstigsten Lichte zu zeigen. Wie glücklich ist dem edlen Tellheim, dessen Gewissen im Puncte der Ehre so feinfühlend ist, die kerngesunde Soldatennatur des wackeren Wachtmeisters, die ehrliche Anhänglichkeit des treuen Just zur Seite gestellt! Ihre Charaktere sind an demselben Stamme deutscher Tüchtigkeit und Treue gewachsen, nur etwas tiefer, da wo der Stamm ein wenig knorriger und rauher ist. Ebenso gesellt sich dem heitern, klugen, aber vornehmeren Wesen des Fräuleins die stärker aufgetragene Schalkhaftigkeit Franciscа's in wirksamer Ergänzung bei. Wo immer zwischen den Hauptpersonen ein ernsterer Ton angeschlagen wird, da stellen die Nebenfiguren gar bald das Lustspiel wieder her; das Ganze ist vortrefflich schattirt, die heitere Wirkung und der Einblick in eine ernste Lebenstiefe harmonisch verschmolzen. Ohne sich in die Erweichungen der weinerlichen Komödie zu verlieren, die mehr der ausschweifenderen französischen Sentimentalität, als dem gehalteneren deutschen Wesen entspricht, steigert sich doch der Hauptvorgang zu wahrhaft ergreifenden, in edlem Sinne rührenden Momenten; aber man sieht, der Dichter ist eher bemüht, den Ernst gewichtiger Scenen in heitere Stimmungen hinüberzuleiten, als die letzteren durch Rührungseffecte zu dämpfen. Doch auch der so geistreich skizzirten episodischen Charge des Riccaut de la Marlinière dürfen wir nicht vergessen. Wie

wirksam contrastiren erst gegen diese windige Figur die übrigen Kerngestalten des Stückes! Fast ist es so, als ob Lessing mit der Einfügung dieser Figur hätte sagen wollen: Seht, ihr Nachbaren jenseits des Rheins — solche Abenteurer schickt ihr uns herüber! Seht zu, daß sich die große Nation in jenen Vertretern vortheilhafter ausnehme, die ihr unter uns umhergehen laßt!

Wenn man in diesem Jahre die 100jährige Feier des Hubertsburger Friedens begeht, die freilich nichts weiter als ein preußisches Fest ist, — so geziemte es sich, auch dabei des Lessing'schen Lustspiels, dieser heiteren und erfreulichen Frucht zu gedenken, die jene Kriegsjahre dem ganzen deutschen Volke gebracht haben. Fürwahr, es bedurfte des Krieges, damit das Leben wieder Anhaltspuncte zu einer kräftigeren Charakteristik biete, damit sich ein Stoff aus ihm herausgreifen lasse, der Frische, Mark und Eigenthümlichkeit hat! Mit den glatten, einförmigen, galanten Alltagsgesichtern der damaligen Gesellschaft war nichts anzufangen — aus diesem Holze ließen sich immer nur wieder so kahle Figuren schnitzen, wie die Damon's, Agenor's und Orgon's von ehedem; erst das Feldlager, das die Gesichter kräftig bräunte, gab ihnen auch jene charakteristische Bestimmtheit, die dem Dichter Anhalt zu weiterer Durchbildung gab. Und bedarf es noch des Nachweises, wie sehr ihm die letztere gelungen? Wie eigenthümlich blickt z. B. der abenteuerliche Soldatengeist, der bei aller männlichen Ehrenhaftigkeit und Solidität der Gesinnung die damalige Zeit ergriff,

sowohl bei dem Wachtmeister, wie auch bei dem Major von Tellheim durch! Jener will durchaus das Kriegerhandwerk forttreiben. „Gott sei Dank, daß doch noch irgendwo in der Welt Krieg ist! Ich habe lange genug gehofft, es sollte hier wieder losgehen. Aber da sitzen sie, und heilen sich die Haut. Nein, Soldat war ich, Soldat muß ich wieder sein.“ Und so verkauft er denn sein Schulzengericht, um nach Persien zu wandern, und unter dem „Prinzen Heraklius“ ein Paar Feldzüge wider den Türken zu machen. Tellheim verweist es ihm. „Mache nicht, daß ich etwas Unrechtes von dir denken muß, Werner! Ich hab' es nicht gern gehört, was mir Just gesagt hat. Du hast dein Gut verkauft und willst wieder herumschwärmen. Laß mich nicht von dir glauben, daß du nicht sowohl das Metier, als die wilde liederliche Lebensart liebst, die unglücklicher Weise damit verbunden ist. Man muß Soldat sein für's Land, oder aus Liebe für die Sache, für die gefochten wird. Ohne Absicht heute hier, morgen da dienen, heißt wie ein Fleischerknecht reisen, weiter nichts.“ Aber auch der Major gesteht dem Fräulein, daß ihn keine tieferen Beweggründe bestimmt haben, Kriegsdienste zu nehmen. „Ich ward Soldat aus Parteilichkeit, ich weiß selbst nicht für welche politischen Grundsätze, und aus der Grille, daß es für jeden ehrlichen Mann gut sei, sich in diesem Stande eine Zeitlang zu versuchen, um sich mit Allem, was Gefahr heißt, vertraut zu machen, und Kälte und Entschlossenheit zu lernen.“ Die Zeit wurde kriegerisch, weil sie die Oede und Wind-

stille ihrer Zustände nicht mehr ertrug, weil sie sich zu schaffen geben wollte. Das klingt allenthalben in diesem vortrefflichen Lustspiel an, und giebt ihm eine unvergleichliche, martialische Frische. Auch sonst fühlt man es da, wie die deutsche Atmosphäre durch die Dechargen und den Kanonendonner der Schlachten Friedrich's des Großen wohlthätig gereinigt worden ist. Die dunstige, eingeengte Stubenluft der Gellert'schen und ähnlicher Lustspiele ist glücklich entfernt; jede Figur, die da auftritt, bringt von draußen frische Luft mit herein, die sie erquickend umgiebt.

Doch hüten wir uns, durch Tellheim und den Wachtmeister bestochen, dem Militair auf dem deutschen Theater so unbedingt das Wort zu sprechen! Späterhin war der Einfluß der Garnisonen auf das Lustspiel durchaus kein vortheilhafter. Unter den Militairs, die bei Schröder, Kotzebue u. A. auf der Bühne förmlich Einquartierung halten — da giebt es keine Tellheim's mehr. Kein Kammermädchen kann füglich über sie die Bemerkung machen „sie sähen gar zu brav, zu preußisch aus;" die Friedenszeit und das Salonleben hat ihren Teint nicht angegriffen, die Uniform sitzt ihnen vortrefflich, und sie haben selten andere Blessuren aufzuweisen, als jene symbolischen von den Pfeilen des bekannten kleinen Gottes. Am Ende sind es wieder die Damon's und Agenor's, die einförmigen Schäfer und Liebhaber von früher, die sich jetzt — nur eine Officierscharge gekauft haben.

Auch in der ästhetischen Forschung war Lessing zu jener Zeit durchaus nicht müssig, als ihn die Freunde für jede erstere Thätigkeit verloren glaubten. Gerade damals war es, wo in seinem Geiste die bedeutendsten Resultate der Kritik reiften. Während er früher nur in zerstreuten kritischen Blitzen die einzelnen Erscheinungen der Literatur beleuchtet hatte, gieng er jetzt auf das innerste Wesen der Poesie und Kunst forschend ein, und faßte seine Ideen darüber in eine große ästhetische Gesammtanschauung zusammen.

Hinter den realistischen, mit den hellsten Farben der Gegenwart ausgestatteten Soldatenfiguren der „Minna von Barnhelm" steigt im Hintergrunde die Marmorgruppe des Laokoon auf — ein geisterhaftes, im Steine festgehaltenes Bild. Es ist bekannt, daß die geniale Abhandlung über „die Gränzen der Malerei und Poesie" hart neben jenem Lustspiel entstand. Dieses Buch, zwar nur Fragment, aber dabei ein vollendetes Kunstwerk der feinsten, lebendigsten Forschung, knüpft an eine berühmte Stelle aus Winkelmann's Schrift: „Von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst" an, die von Laokoon handelt. Die Fackel, mit der Winkelmann der Antike in ihr Marmorantlitz leuchtete, hatte manchmal zu sehr den flackernden Schein des Enthusiasmus, der warme, aber unsichere Glanzlichter auf seinen Gegenstand wirft. Lessing versucht es, ein ruhigeres Licht auf das an sich schon so bedeutende Object fallen zu lassen, und beginnt in dieser Intention seine Untersuchung.

Er sucht die Frage: warum ist der Mund Laokoon's nicht zum Schrei, nur zum schmerzlich gepreßten Seufzer geöffnet? auf eine schärfere, motivirtere Weise zu beantworten, als Winkelmann. Dieser findet den Grund darin, weil der Bildner in die affectvolle Darstellung des höchsten Schmerzes zugleich die Hoheit der Seele, die über ihm schwebt, legen wollte. Lessing aber fragt weiter: warum ist das poetische Gemälde desselben Momentes bei Virgil anders ausgefallen? Warum erhebt dort Laokoon gewaltige Schreie zum Himmel? Und woher die mächtig erschütternden, rückhaltslosen Klagetöne in der antiken Tragödie, z. B. im „Philoktet," der gerade den physischen Schmerz mit aller Ausführlichkeit ausmalt? — War etwa die unumwundene, natürliche Aeußerung des Schmerzes gegen das ästhetische Gefühl der Alten? Keineswegs! Sie hatten durchaus nicht jene reflectirte Vorstellung von der Hoheit der Seele, die sich im Ansichhalten, in der Verleugnung des Schmerzgefühls äußern soll! Der Grund muß also anderwärts zu suchen sein. Und worin läge er? In den durch die Natur selbst vorgeschriebenen Gränzen der bildenden Kunst und der Poesie. Weil die erstere ein sinnlich abgeschlossenes Bild vor unser Auge hinstellt und dieses gleich beim ersten Anblick einen ästhetisch befriedigenden Eindruck bieten soll, so muß sie durchaus die Gränzen der Schönheit streng einhalten, und auch den durch Leidenschaft oder Leiden erregten Moment nur innerhalb dieser Gränzen zur Darstellung bringen; die Poesie da-

gegen, die auf dem luftigeren Grunde der inneren Vorstellung mit rascheren und wechselnden Farbenstrichen malt, darf um der Wahrheit willen die Schranke der Schönheit überschreiten, weil sich in dem Totaleindruck des ganzen Bildes zuletzt doch wieder das Schöne herstellt.

Die tieferen Unterschiede der Poesie und der bildenden Kunst kommen jetzt zur schärfsten Bestimmung. Diese, heißt es, beruht auf dem Princip des Coexistirenden, jene auf dem das Successiven. Die bildende Kunst faßt das Nebeneinanderbestehende, das Körperliche in ihre Formen; jene stellt das Nacheinanderfolgende, die geistige Entwicklung in lebendigem Flusse dar. Das Gebiet der ersteren ist daher die Erscheinung, das der letzteren die Handlung. Wohl kann die bildende Kunst auch Handlungen darstellen, aber nur indem sie einen Moment derselben in dem gesteigerten Ausdruck der Erscheinung festhält; ebenso kann auch die Poesie die sinnliche Erscheinung malen, aber nur indem sie dieselbe in die successiven Momente einer Handlung auflöst.

Welche eingehende Widerlegung der Ansicht der Schweizer, die in der Poesie nichts als eine „redende Malerei" erblickten! Wenn diese mit ihrem Princip eben nur das ausgesprochen hatten, daß man die Poesie, gleich der Malerei, als Phantasieproduct und Kunstschöpfung, und nicht blos als ein kaltes Gottsched'sches Tinten- und Federerzeugniß zu betrachten habe: so kam es jetzt darauf an, die Art des dichterischen Schaffens selbst gegenüber jenem der Malerei, zur Vermeidung

weiterer Irrthümer, auf das Genaueste zu präciſiren. Da zeigte es ſich denn, — und Leſſing wies dies an einer botaniſch correcten, aber keineswegs poetiſch überſichtlichen Beſchreibung der Alpenflora in Haller's Gedicht: „die Alpen" treffend nach — daß die Dichtung keine ſolche Wortgemälde zu liefern habe, wo die Farben unter dem Pinſel eintrocknen und ſchwinden, daß ſie vielmehr an den Puls des Lebens fühlen, ſeinen Herzſchlag in ſich hinüberwirken und nachtönen laſſen ſolle. Ueber die poetiſche Paſtellmalerei der beſchreibenden Dichtung wird der Stab gebrochen — nur die Handlung, folglich das dramatiſche Element ſei das Speciſiſche der Poeſie, ſei die wahre Seele derſelben.

Es iſt hier nicht unſere Aufgabe, den einzelnen Meißelſchlägen in dieſem Gedankenbildwerk zu folgen, welches Leſſing wie ein Weihegeſchenk vor die Gruppe des Laokoon niederlegt. Nur ein Punct berührt unſer nächſtes Thema unmittelbar; es iſt dies die Gegenüberſtellung des Griechenthums und des antikiſirenden Franzoſenthums bei der Beſprechung des Sophokleiſchen „Philoktet." Hier begegnen wir einer Vorarbeit zur Dramaturgie, und zwar einer der bedeutendſten — in welcher vieles ſchon wie im Ei beiſammen liegt, was dort nur zur ausführlichen Entfaltung kommt. Sowie im Anfang dieſer Periode die Literaturbriefe die Abfertigung des Gottſchedianismus enthalten, ſo beginnt Leſſing im „Laokoon" damit, das Kunſtprincip der Franzoſen unmittelbar nnd auf ſeinem eigenen Boden zu bekämpfen.

Virgil — so knüpft Lessing an — war blos ein erzählender Dichter; er durfte daher in seiner Schilderung den von Schlangen umwundenen Laokoon schreien lassen. Aber einen anderen Eindruck macht die Erzählung von Jemandes Geschrei; einen anderen dieses Geschrei selbst. Das Drama, welches für die lebendige Malerei des Schauspielers bestimmt ist, dürfte vielleicht ebendeshalb sich an die Gesetze der materiellen Malerei strenger halten müssen. Wären daher nicht gerechtfertigte Bedenken gegen den schreienden Philoktet auf der Bühne zu erheben? O ja! begründen läßt sich so manches, und manches würde auch in der Theorie unwidersprechlich scheinen, wenn es nicht dem Genie gelungen wäre, das Gegentheil durch die That zu erweisen. Wie wunderbar hat für's Erste der Dichter die Idee des körperlichen Schmerzes zu verstärken und zu erweitern gewußt! Die Wunde des Philoktet war ein göttliches Strafgericht; ein mehr als natürliches Gift tobte unaufhörlich darin. Was erfindet nun dagegen Chateaubrun, der französische Dichter des Philoktet? Er läßt ihn blos von dem vergifteten Pfeile eines Trojaners verwundet sein. Das ist so echt rationalistisch, eine aufgeklärte französische Zurechtlegung der alten Sage! Aber ist nicht ein solch' natürliches Gift, das neun volle Jahre wirkt, ohne zu tödten, weit unwahrscheinlicher als das fabelhaft Wunderbare, womit es der Grieche ausgerüstet hat? Gewiß!

Sophokles verstand es, den Eindruck der körperlichen Schmerzen seines Helden durch die wirksamsten

psychologischen Mittel, namentlich durch die traurige Oede hilfloser Einsamkeit zu steigern, und so ein unvergleichliches Gemälde tief ergreifender Melancholie zu schaffen. Ein gesunder, rüstiger Philoktet, auf einem unbewohnten Felseneiland ausgesetzt, wäre nur ein Robinson Crusoe, der unser Interesse, aber nicht unser tragisches Mitleid erregen könnte; ein unheilbar Kranker, jedoch von theilnehmenden Freunden umgeben, würde wohl unser Mitleid für sich haben, aber nicht in die Länge — endlich zuckten wir die Achseln und verwiesen ihn zur Geduld. Nur wenn beides zusammentrifft, wenn der Einsame auch seines Körpers nicht mächtig ist, wenn dem Kranken ebenso wenig jemand anderer hilft, als er sich selbst helfen kann; und seine Klagen in der öden Luft verfliegen: alsdann sehen wir alles Elend, was die menschliche Natur treffen kann, über dem Unglücklichen zusammenschlagen, und jeder flüchtige Gedanke, mit dem wir uns an seiner Stelle denken, erregt Schaudern und Entsetzen. Von dieser Art ist das Mitleid, welches wir für Philoktet empfinden, und in dem Augenblick am stärksten empfinden, da wir ihn seines Bogens beraubt sehen, des Einzigen, was ihm sein kümmerliches Leben erhalten mußte. „O des Franzosen," — ruft Lessing nun aus — „der keinen Verstand, dieses zu überlegen, kein Herz, dieses zu fühlen gehabt hat! Oder wenn er es gehabt hat, der klein genug war, dem armseligen Geschmacke seiner Nation Alles dieses aufzuopfern. Chataubrun giebt dem Philoktet Gesellschaft. Er läßt eine Prinzessin Tochter zu ihm auf die wüste Insel kommen, und mit dieser, wie natürlich, auch die Vertraute. Das ganze vortreffliche Spiel mit dem Bogen hat er weggelassen. Dafür läßt er schöne Augen spielen. Freilich wür-

den Pfeil und Bogen der französischen Heldenjugend sehr lustig vorgekommen sein. Nichts hingegen ist ernsthafter, als der Zorn schöner Augen. Der Grieche erweckt in uns die grauenvolle Besorgniß, der arme Philoktet werde ohne seinen Bogen auf der wüsten Insel bleiben und elend umkommen müssen. Der Franzose weiß einen gewisseren Weg zu unserem Herzen: er läßt uns fürchten, der Sohn des Achilles werde ohne seine Prinzessin abziehen müssen. Dies hießen denn auch die Pariser Kunstrichter über die Alten triumphiren, und einer schlug vor, das Chateaubrun'sche Stück „la difficulté vaincue" zu benennen!"

Wie sehr ist hier das wahre Wesen des Tragischen von dem Raffinement einer altklugen Cultur mißverstanden! Was soll nun die echte Kritik darauf erwiedern? Nichts Anderes als dies: Hinweg mit allen Einwürfen gegen die naiven Schmerzausbrüche des Sophokleischen Philoktet — mit jenen Einwürfen, wie sie die moderne Bildung erhebt, welche die tiefe Wahrheit und Aufrichtigkeit der antiken Dichtung nicht mehr begreift! So hoch auch Homer sonst seine Helden über die menschliche Natur erhebt, so treu bleiben sie ihr doch stets, wenn es auf das Gefühl der Schmerzen und Beleidigungen, wenn es auf die Aeußerung dieses Gefühls durch Schreien und Thränen ankommt. Nach ihren Thaten sind es Geschöpfe höherer Art — nach ihren Empfindungen wahre Menschen. Eine ähnliche, edle Naivetät der Auffassung finden wir auch bei den alten Tragikern. Da ist eine unerschütterliche heroische Entschiedenheit, die keinen Schritt breit den äußeren Verhältnissen weicht, nicht aber jener kalte, gemachte Stoicismus, welcher den Mund jeder Klage verschließt. Wir modernen Menschen wissen wohl über unseren

Mund und unsere Augen besser zu herrschen; der Anstand verbietet Geschrei und Thränen. Die thätige Tapferkeit des ersten rauhen Weltalters hat sich bei uns in eine leidende verwandelt. Aber alles Stoische ist von geringer dramatischer Wirkung; unser Mitleiden ist jederzeit dem Leiden gleichmäßig, welches der interessirende Gegenstand äußert. Bewunderung ist ein kalter Affect, dessen unthätiges Staunen den wärmeren Antheil ausschließt.

Die Reflexion nimmt es sich heraus, Gesetze für die Empfindung aufzustellen. Nach ihnen will man das Maß der Sympathie bestimmen, welches man mit dem körperlichen Schmerze haben könne, man will die allzuheftige Aeußerung desselben als unzulässig erklären, weil dann jene hier ohnehin eingeschränkte Sympathie in der Verachtung untergehe. Ist wohl etwas betrüglicher, entgegnet darauf Lessing, als allgemeine Gesetze für unsere Empfindungen! „Ihr Gewebe ist so fein und verwickelt, daß es auch der behutsamsten Speculation kaum möglich ist, einen einzelnen Faden rein aufzufassen und durch alle Kreuzfäden zu verfolgen. Gelingt es ihr aber auch schon, was für Nutzen hat es? Es giebt in der Natur keine einzelne reine Empfindung; mit einer jeden entstehen tausend andere zugleich, deren geringste die Grundempfindung gänzlich verändert, so daß Ausnahmen über Ausnahmen erwachsen, die das vermeintlich allgemeine Gesetz endlich selbst auf eine bloße Erfahrung in wenig einzelnen Fällen einschränken! Ja — es ist wohl leicht gesagt: wir verachten denje-

nigen, den wir unter körperlichen Schmerzen heftig schreien hören. Werden wir aber da diesem allgemeinen Satze zu Gefallen sofort den Philoktet verachten, der zwar dem momentanen, physischen Schmerzgefühl durch Wehrufe nachgiebt, aber dennoch nicht das Geringste in seiner Denkungsart, in seinen Entschlüssen ändert, obgleich er von dieser Sinnesänderung die Erlösung von seinen Qualen hoffen dürfte? Werden wir diesen Felsen von einem Manne verachten, weil die Wellen, die ihn nicht erschüttern können, ihn wenigstens ertönen machen? — Freilich finden diejenigen, welche die natürliche Empfindung schulmeistern, hier eine willkommene Autorität an Cicero's philosophischen Declamationen über die Erduldung des Schmerzes. Doch sollte man nicht meinen, fragt Lessing, daß der philosophirende Römer einen Gladiator abrichten wollte, indem er gegen den äußerlichen Ausdruck des Schmerzes eiferte? Ja wohl — dem Fechter der Arena kam es zu, mit Anstand zu fallen! von ihm mußte kein Klagelaut gehört, keine schmerzliche Zuckung erblickt werden; da seine Wunden, sein Tod die Zuschauer ergötzen sollten, so mußte die Kunst ihn alles Gefühl verbergen lehren. Die geringste Aeußerung desselben hätte Mitleiden erwirkt, und öfters erregtes Mitleiden würde diesen frostig grausamen Schauspielen bald ein Ende gemacht haben. *Was aber hier nicht erregt werden sollte, ist die einzige Absicht der tragischen Bühne*, und fordert daher ein gerade entgegengesetztes Betragen. Ihre Helden müssen Gefühl zeigen, müssen

ihre Schmerzen äußern, und die bloße Natur in sich wirken lassen. Verrathen sie Abrichtung und Zwang, so lassen sie unser Herz kalt, und sind nichts weiter, als Klopffechter im Kothurne. Diese Benennung verdienen, wie Lessing nachdrücklich betont, alle Personen der sogenannten Seneca'schen Tragödien; die Gladiatorenspiele seien eben die vornehmste Ursache gewesen, warum die Römer in dem Tragischen noch so weit unter dem Mittelmäßigen geblieben sind. Die Zuschauer lernten in dem blutigen Amphitheater alle Natur verkennen, der Dichter, an diese künstlichen Todesscenen gewöhnt, mußte auf Bombast und Rodomontaden verfallen.

Wie treffend ist hier die echte heroische Natur dem affectirten Stoicismus gegenübergestellt! Schon der römische Kunstgeschmack war eine raffinirte phrasenhafte Renaissance, verglichen mit der edlen Simplicität des griechischen Ideals. Das Franzosenthum war wiederum ein übersteigertes Römerthum — und die Tragöden am Hofe des französischen Augustus konnten wohl als Schüler des Seneca, nicht aber als Erben des Genius eines Sophokles oder Euripides gelten. Auch bei ihnen trat an die Stelle der erschütternden tragischen Hoheit die rhetorische Prahlerei mit dem Schmerz, an die Stelle der gewaltigen Accente der Heldenklage das frostige Spiel mit geistreichen Antithesen, bei ihnen erst vollends verdrängte der falsche Adel des Anstands den echten Adel der großen Natur — und ihre Bühnenhelden waren eben auch nur sterbende Fechter, nicht duldende Heroen. Dasselbe, was Lessing an Shakespeare bewundert,

hebt er auch an die Alten so rühmend hervor: die unverfälschte Wahrheit im Schönen, die ungeschwächte Ursprünglichkeit des Affectes. Wie schlecht müssen gegen dieses hohe Vorbild die Toilettenkünste der tragischen Muse von Versailles bestehen!

C. Lessing's dritte Periode: 1) Die Hamburgische Dramaturgie. 1767—69.

Der angebrannte Speer des Fecialen war schon längst in's feindliche Gebiet hinübergeschleudert — nun begann Lessing in seiner „Dramaturgie" den planmäßigen Feldzug gegen den französischen Geschmack.

Mit der „Dramaturgie" steigen wir zur Höhe seiner vollsten, männlichen Reife empor. Wir wissen bereits, daß bei ihm die süße Frucht der dichterischen Kraft sich immer unter der stachlichten Schale der Kritik entwickelt; bis diese Schale abermals aufbricht, werden wir den Fruchtkern einer „Emilie," eines „Nathan" darin gereift finden — vorerst sei aber wieder dem Kritiker unsere nächste Aufmerksamkeit zugewendet.

Als Dramaturg des Hamburger Theaters gewinnt er vollends die Schanze, auf der er das Panier der deutschen Dichtung siegreich aufpflanzt. Da die Veranlassung der Entstehung dieses großen kritischen Hauptwerkes Lessing's hinreichend bekannt ist, so sei mir erlaubt, hier oberflächlich zu sein und darüber hinwegzugehen. Interessant ist zunächst, wie daraus etwas An-

deres und Bedeutenderes wurde, als was Lessing anfangs selbst im Sinne hatte. Er ging mit der aufrichtigen Absicht an's Werk, „ein kritisches Register von allen aufzuführenden Stücken zu führen, und jeden Schritt zu begleiten, den die Kunst sowohl des Dichters als des Schauspielers thun werde;" — d. h. er dachte wirklich an nichts weiteres, als an methodisch abgefaßte Recensionen. Statt dessen wurde die Dramaturgie eine auf empirischem Wege entstandene Aesthetik des Drama's, eine Erforschung der Gesetze der dramatischen Kunst von Fall zu Fall, jenachdem sich eben die Gelegenheit zur Erörterung dieses oder jenes wesentlichen Punctes darbot. Der eigentlichen Recensionen, die beim nächsten Gegenstande bleiben, wurden immer weniger; über den principiellen Fragen trat das Interesse an den einzelnen Stücken in den Hintergrund. Je inhaltsvoller, desto formloser wird zugleich die Dramaturgie: rhapsodische Abhandlungen über die wichtigsten ästhetischen Fragen nehmen gar bald die Stelle der eigentlichen kritischen Besprechungen völlig ein, und breiten sich über Erwarten aus. Statt frischweg und resolut über das Vorhandene Kritik zu üben, untersuchte Lessing immer tiefer und eingehender, nach welchen Grundsätzen überhaupt kritisirt werden solle? Anstatt den Schritten zu folgen, welche die Kunst des dramatischen Dichters in Deutschland wirklich gethan, sah er sich genöthigt, „bei denen zu verweilen, die sie vorläufig thun müßte, um sodann ihre Bahn mit desto schnelleren und größeren durchzulaufen. Es waren die

Schritte, welche ein Irrender zurückgehen muß, um wieder auf den rechten Weg zu gelangen und sein Ziel gerade in's Auge zu bekommen." *) So wurde sein Werk so eigentlich ein unbegränztes, das nie vollendet werden konnte, und sich zuletzt in ein großes „Etcetera" verlaufen mußte . . .

Lessing fand seine Landsleute, Schriftsteller wie Publicum, noch sehr wenig vorbereitet, sich zu jenem Standpunct des Kunsturtheils aufzuschwingen, den er selbst einnahm. Einmal trat ihm jene schon früher erwähnte Indulgenz der Beurtheilung gegenüber, die in aller Schärfe der Kritik eine gewisse negirende Bösartigkeit findet, als ob diese es nur darauf absähe, dem Talente das Selbstvertrauen zu rauben, dem Publicum den unbefangenen Genuß zu verkümmern.

Wir haben jetzt selbst ein Geschlecht von Kritikern, deren beste Kritik darin besteht, — alle Kritik verdächtig zu machen. „Genie! Genie!" schreien sie, „das Genie setzt sich über alle Regeln hinweg! Was das Genie macht, ist Regel! und in demselben Athem setzen sie hinzu: „die Regeln unterdrücken das Genie!" — Als ob sich Genie durch etwas in der Welt unterdrücken ließe! Und noch durch etwas, das wie sie selbst gestehen, aus ihm hergeleitet ist. Jedes Genie ist ein geborener Kunstrichter; es hat die Probe aller Regeln in sich. Es begreift, behält und befolgt nur die, die ihm seine Empfindung in Worten ausdrücken. Und diese seine in Worten ausgedrückte Empfindung sollte seine Thätigkeit verringern können? . . . Nun sagen diese Herren noch weiter: „Unser Theater ist noch in einem viel zu zarten Alter, als daß es den monarchischen Scepter der Kritik ertragen könnte. Es ist fast

*) Dramat. II. Bd. 101—104. St.

nöthiger, die Mittel zu zeigen, wie das Ideal erreicht werden kann, als darzuthun, wie weit wir noch von diesem Ideal entfernt sind. Die Bühne muß durch Beispiele, nicht durch Regeln reformirt werden. Raisonniren ist leichter, als selbst erfinden." ... Wer aber sind sie denn, die so viel von Beispielen und vom Selbst-Erfinden reden? Was für Beispiele haben sie denn gegeben? Was haben sie denn selbst erfunden? Schlaue Köpfe! Anstatt von einer Kritik zu beweisen, daß sie falsch ist, beweisen sie, daß sie zu streng ist, und glauben verthan zu haben! Anstatt ein Raisonnement zu widerlegen, merken sie an, daß Erfinden schwerer ist als Raisonniren, und glauben widerlegt zu haben! Wer richtig raisonnirt, erfindet auch, und wer erfinden will, muß raisonniren können. Nur die glauben, daß sich das eine von den andern trennen lasse, die zu keinem von beiden aufgelegt sind.*)

Ein weiteres Hinderniß, das der Wirksamkeit Lessing's in den Weg trat, war die immer noch fortdauernde Abhängigkeit von der Autorität des Franzosenthums, das trotz der bisherigen Bemühungen Lessing's seinen Einfluß fort und fort behauptete.**)

Ueber den gutherzigen Einfall, schreibt Lessing in dem Nachwort zur Dramaturgie, den Deutschen ein Nationaltheater zu verschaffen, da wir Deutsche noch keine Nation sind! Ich rede nicht von der politischen Verfassung, sondern blos von dem sittlichen Charakter. Fast sollte man sagen, dieser sei, keinen eigenen haben zu wollen. Wir sind noch immer geschworene Nachahmer alles Ausländischen, besonders noch immer die

*) Dramaturgie, II. Bd., 96. Stück.

**) Dafür giebt zunächst das Repertoire der Hamburger Bühne zur Zeit der Dramaturgie selbst den deutlichsten Beweis ab. Voltaire, die beiden Corneille, Molière, Marivaux, Nivelle de la Chaussee, Favart, Gresset, du Belloy, l'Affichard, Destouches, Regnard beherrschen das Theater; nur zwischen durch, ein oder das anderemal erscheinen J. El. Schlegel, Lessing, Cronegk, Löwen, Weiße auf dem Repertoire.

unterthänigen Bewunderer der nie genug bewunderten Franzosen; Alles was uns von jenseit des Rheines kommt, ist schön, reizend, allerliebst, göttlich — lieber verleugnen wir Gesicht und Gehör, als daß wir es anders finden sollten.

Was war gegen diesen ästhetischen Götzendienst zu thun? Da galt es, ohne allen Respect an das Idol heranzutreten, das mit so gleißendem Glanz Aller Augen berückte — es galt auf die Gefahr hin, für einen frechen Tempelfrevler gehalten zu werden, es kühn anzutasten und an seinem Postamente kräftig zu rütteln.

Dies that Lessing in seiner Dramaturgie.

So unorganisch, so zufällig entstanden auf den ersten Blick dieses Werk erschienen mag, es trägt doch in sich eine tiefere Einheit — diese ist keine andere, als die, welche man auch in einer Reihe genialer strategischer Operationen finden wird, wenn man sie zum Schluß mit zusammenfassendem Blicke überschaut. Freilich, wenn ein geistloser Berichterstatter nichts Anderes zu sagen weiß, als wie dieser Hügel besetzt, jenes Vorwerk genommen, die und die Batterie erstürmt worden ist — löst sich der ganze Feldzug in eine Reihe von zufälligen Details auf: aber der Kenner der Kriegskunst sieht in allen diesen scheinbar zusammenhanglosen Einzelnheiten den tiefverborgenen Plan, die geheime Absicht des gewiegten Strategen. So geht durch alle die kritischen Kreuz- und Querzüge des Dramaturgen ein übereinstimmender Gedanke; in der glänzendsten Schärfe tritt er heraus, als Lessing bei Besprechung

der „Rhadogune," der „Merope," und des Corneille'schen Commentars zu Poetik des Aristoteles alle Streitkräfte seines Geistes zu einem entscheidenden Angriff auf die verschanzten Hauptstellungen der Gegner richtet.

Ja — vornehm und siegesstolz waren die Franzosen über alle Gebühr. Nachdem Voltaire seine Zaïre und Alzire, seinen Brutus und Cäsar geliefert hatte, meinte er, daß die tragischen Dichter seiner Nation die alten Griechen in vielen Stücken weit überträfen. Von uns Franzosen, sagt er, hätten die Griechen eine geschicktere Exposition und die große Kunst, die Auftritte untereinander so zu verbinden, daß die Scene niemals leer bleibt, und keine Person weder ohne Ursache kömmt noch abgeht, lernen können. Von uns, sagt er, hätten sie lernen können, wie Nebenbuhler und Nebenbuhlerinnen in witzigen Antitheſen mit einander sprechen; wie der Dichter mit einer Menge erhabener, glänzender Gedanken blenden und in Erstaunen setzen müsse. Ja freilich — erwidert Lessing — was ist von den Franzosen nicht Alles zu lernen! Nur läßt sich wohl dagegen einwenden, daß alle diese vermeintlichen Vorzüge auf das Wesentliche des Trauerspiels eben keinen großen Einfluß haben — daß es Schönheiten seien, welche die einfältige Größe der Alten verachtet habe. *)

Und was ist es, was den Franzosen, die sich für die echten Schüler der Alten ausgeben, die hoch-

*) A. a. O. I. Bd. 10. Stück.

müthige Meinung einflößt, sie so weit überholt zu haben? Nichts anderes, als die von ihnen sonst so verleugnete, so arg verschrieene Romantik — die mit all' ihrem Zugehör, der Galanterie, den raffinirten Pflichtencollisionen ꝛc. trotz des antiken Costume's in ihren Tragödien sich auf's deutlichste geltend macht. Der romantische Geschmack hatte sich bei ihnen nur dem steifen Gouvernantengebot der akademischen Disciplin unterworfen — dies war Alles. Man nehme — sagt Lessing — den meisten französischen Stücken ihre mechanische Regelmäßigkeit, und sehe dann nach, ob ihnen Schönheiten anderer Art übrig bleiben, als diejenigen sind, die die spanischen Stücke charakterisiren? Eine ganz eigene Fabel, eine sinnreiche Verwicklung, frappante und immer neue Theatercoups — dies findet man, wie in den spanischen, eben so auch in den besseren französischen Dramen — aber was noch darüber hinaus? Anständigkeit, wird man sagen. Nun ja; alle ihre Verwickelungen sind anständiger und abgedroschener; all' ihre Situationen anständiger und gezwungener. Das kommt von der Anständigkeit! *)

Dabei ist etwas noch Bedenklicheres im Spiel. In der Combination ihrer tragischen Conflicte ist eine so frostige Berechnung, ihre Pflichtencollisionen sind so unnatürlich hinaufgeschraubt, mit einer so spitzfindigen Casuistik herausgeklügelt, daß darüber alle Wärme des unmittelbaren Antheils, alles lebendige,

*) A. a. O. II. Bd. 68. Stück.

menschliche Interesse zurückgedrängt werden muß. In diesem Frost der Erfindung können sich nur die Eisblumen einer schimmernden, aber kalten Rhetorik entwickeln — wie dies Lessing an der Rhadogune des Corneille schlagend dargethan hat. Welch' eine künstliche Intrigue in diesem Stück, wenn man das Frappante, aber dabei Unwahre als Kunst bezeichnen will? was für eine ergreifende Einfachheit dagegen liegt in jener flüchtigen Federzeichnung, jenem Umriß zu einer Tragödie, den Lessing nach demselben Sujet in seinem Sinne entwirft! Da ist keine raffinirte Verwicklung, keine Erkennung, kein unerwarteter, wunderbarer Zwischenfall; Alles geht seinen natürlichen Gang. Gerade dieser regt das echte Genie an — während er den bloßen Rechnenmeister des theatralischen Effects zurückstößt.

„Das Genie können nur Begebenheiten beschäftigen, die in einander gegründet sind, nur Ketten von Ursachen und Wirkungen. Diese auf jene zurückzuführen, jene gegen diese abzuwägen, überall das Ungefähr auszuschließen, Alles, was geschieht, so geschehen zu lassen, daß es nicht anders geschehen konnte: das ist seine Sache. Der Witz (d. i. die Combination des Verstandes) hingegen, der nicht auf das in einander Gegründete, sondern nur auf das Aehnliche oder Unähnliche geht, wenn er sich an Werke wagt, die dem Genie allein vorgespart bleiben sollten, hält sich bei Begebenheiten auf, die weiter nichts mit einander gemein haben, als daß sie zugleich geschehen. Diese mit einander zu verbinden, ihre Fäden so durcheinander zu flechten und zu verwirren, daß wir jeden Augenblick den einen unter dem anderen verlieren, aus einer Befremdung in die andere gestürzt werden: das kann er, der Witz, und nur das. Aus der beständigen Durchkreuzung solcher Fäden von ganz verschiedenen Farben entsteht dann eine Contertur, die in der Kunst eben das ist, was die Weberei Changeant nennt: ein Stoff, von dem man nicht sagen kann, ob

er blau oder roth, grün oder gelb ist; der beides ist, der von der einen Seite so, von der anderen anders erscheint: ein Spielwerk der Mode, ein Gaukelputz für Kinder.*)

In diesem buntschillernden Gewebe ist allerdings keine Spur von der schlichten, großartig einfachen Kunst der Alten — so sehr sich die Franzosen etwas darauf zu gute thun, daß sie dieses Gewebe über denselben Rahmen gespannt, es an eben demselben Webestuhl bereitet hätten, an dem einst ein Sophokles, ein Euripides ihr Schiffchen herüber und hinüber laufen ließen.

Welch ein Irrthum! Was sie von der Erbschaft der Alten sich aneigneten, war nichts, als ein Stück einer rostigen Kette, an die sie noch einige Glieder anschmiedeten — es war die mißverstandene Poetik des Aristoteles. „Gerade keine Nation," sagt Lessing, „hat die Regeln des alten Drama mehr verkannt, als die Franzosen. Einige beiläufige Bemerkungen, die sie über die schicklichste äußere Einrichtung des Dramas bei dem Aristoteles fanden, haben sie für das Wesentliche angenommen, und das Wesentliche durch allerlei Einschränkungen und Deutungen dafür so entkräftet, daß nothwendig nichts anderes, als Werke daraus entstehen konnten, die weit unter der höchsten Wirkung blieben, auf welche der Philosoph seine Regeln calculirt hatte.**)

*) A. a. O. I. Bd. 30. Stück.
**) A. a. O. II. Bd. 101—104. Stück.

Der Geist der Alten wäre es gewesen, der die Regeln für die französische Tragödie dictirt hätte? Keineswegs! Der Geist der Etikette war es, wie er bei den Franzosen selbst heimisch war. Dieselbe pedantische Ordnung, die den Mechanismus des Hoflebens von Versailles Tag für Tag regelte, wurde in dem Théâtre Français auf die Bühne übertragen; in Aristoteles, auf dessen Autorität man sich fortwährend berief, sah man nichts als einen Ceremonienmeister des Drama's, bei dem man genau erfragen könne, was auf der Bühne erlaubt und schicklich sei, was nicht. Es waren demnach weit mehr die Bestimmungen über die äußere Mechanik des Drama's, bei denen man den großen Alten consulirte, als jene, die das Wesen, die psychische und moralische Wirkung der tragischen Kunst betrafen; gerade bei den letzteren erlaubte man sich der laxesten und willkürlichsten Auslegungen.

Aber auch mit jener formalen Regelmäßigkeit der Franzosen, deren sie sich selbst so hoch rühmen, ist es nicht so weit her. „Entweder geben sie diesen Regeln eine solche Ausdehnung, daß es sich kaum mehr der Mühe verlohnt, sie als Regeln vorzutragen, oder sie beobachten sie auf eine so linkische und gezwungene Art, daß es weit mehr beleidigt, sie so beobachtet zu sehen, als gar nicht." Voltaire sei es insbesondere, der sich die Fesseln der Kunst so leicht, so weit mache, daß er alle Freiheit behält, sich zu bewegen wie er will; und doch bewege er sich oft so plump und schwer, und mache so ängstliche Verdrehungen, „daß man meinen

sollte, jedes Glied von ihm sei an einen besonderen Klotz geschmiedet. *)

Heißt dies z. B. die Einheit des Ortes in jenem strengen Sinne, wie es die französische Aesthetik nach den Grundsätzen der Alten verlangt, beobachten, wenn es in der „Merope" von Voltaire nur schlechtweg heißt: Die Scene ist zu Messene, in dem Palast der Merope? Gewiß nicht. Die Scene muß kein ganzer Palast, sondern nur ein Theil des Palastes sein, wie ihn das Auge aus einem und demselben Standorte zu übersehen fähig ist. Ob sie ein ganzer Palast, oder eine ganze Stadt, oder eine ganze Provinz ist, das macht im Grunde, da auf der französischen Bühne die Decoration nicht verwandelt werden darf, einerlei Ungereimtheit. Voltaire erweitert oder verengert den Ort der Handlung, rückt mit den Wänden, innerhalb deren sie vorgeht, und dies sogar in demselben Act, so daß alle Vorstellung einer bestimmten Localität darüber schwindet. Der dritte Act der Merope spielt unter einem Säulengang oder in einem Saal, in dessen Vertiefung das Grabmal des Kresphontes zu sehen ist, vor das dann ein Vorhang vorfällt; im 5. Act eröffnet uns dieselbe Vertiefung des nämlichen Saales die Aussicht in einen Tempel, der inzwischen hinter jenem Vorhang herbeigewandert ist. In der Semiramis ist der Schauplatz im 3. Act ein Cabinet; dieses macht, ohne daß die Königin es verläßt, einem großen, prächtig geschmück-

*) A. a. O. I. Bd. 44. Stück.

ten Saale Platz. Neben dem Throne hat sich zu unserer Ueberraschung auch das Mausoleum des Ninus eingefunden, obgleich es anfangs ganz anderswo, auf einem offenen Platze, vor dem Palaste und einem Tempel gegenüber, gestanden u. dgl. m. Schlimmer noch als diese Escamotage mit der scenischen Localität ist dies, wenn wegen der pedantischen Beobachtung der Einheit des Ortes die innere Wahrscheinlichkeit der Handlung verletzt, die natürliche Motivirung der Situation auf den Kopf gestellt wird. Dies hebt schon J. El. Schlegel hervor, den auch Lessing an diesem Orte citirt:

Darauf kommt es gerade am wenigsten an, daß die Decoration der Scene nicht verändert werde. Aber wenn keine Ursache vorhanden ist, warum die auftretenden Personen sich an dem angezeigten Orte befinden, wenn eine Person sich als Herr und Bewohner eben dieses Zimmers aufführt, wo kurz vorher eine andere, als ob sie ebenfalls Herr vom Hause wäre, in aller Gelassenheit mit ihrem Vertrauten gesprochen — kurz wenn die Personen nur deshalb in den angezeigten Saal oder Garten kommen, um auf die Schaubühne zu treten: so würde der Verfasser des Schauspiels am besten gethan haben, anstatt der Worte: „Der Schauplatz ist ein Saal in Climenen's Hause" unter das Personenverzeichniß zu setzen: „der Schauplatz ist auf dem Theater." Oder im Ernste zu reden, es würde weit besser gewesen sein, wenn der Verfasser nach dem Gebrauche der Engländer die Scene aus dem Hause des einen in das Haus eines anderen verlegt, und also den Zuschauer seinem Helden nachgeführt hätte; als daß er seinem Helden die Mühe macht, den Zuschauern zu Gefallen, an einen Platz zu kommen, wo er nichts zu thun hat. (J. El. Schlegel: Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters.)

Nicht weniger bequem, so führt Lessing fort, machen

es sich die Franzosen, insbesondere Voltaire mit der Einheit der Zeit. Was für Krisen des Gemüthes, welcher hastige Drang der tiefgreifendsten Entschlüsse und Leidenschaften ist da in den vorschriftsmäßigen Zeitraum von 24 — 30 Stunden, über den sich die wirkliche Dauer der vorgestellten Handlung nicht erstrecken darf, so oft auf das Unnatürlichste zusammengedrängt! Man sieht wohl, wenn man die Uhr in die Hand nimmt, keine physikalischen Hindernisse, warum nicht alle diese Begebenheiten in diesem Zeitraum hätten geschehen können — aber desto mehr moralische. Was hilft es also da dem Dichter, daß die besonderen Handlungen eines jeden Actes zu ihrer wirklichen Ereignung ungefähr nicht mehr Zeit brauchen würden, als auf die Vorstellung dieses Actes geht, und daß die Zeit mit der, welche auf die Zwischenacte gerechnet werden muß, vielleicht noch immer keinen völligen Umlauf der Sonne erfordert; hat er darum die Einheit der Zeit beobachtet? Die Worte dieser Regel hat er erfüllt, aber nicht ihrer Geist. Denn was er etwa an Einem Tage geschehen läßt, kann zwar an Einem Tage gethan werden, aber kein vernünftiger Mensch wird es an Einem Tage thun. An der physischen Einheit der Zeit ist es nicht genug; es muß auch die moralische dazu kommen, deren Verletzung Allen und Jeden empfindlich ist, anstatt daß die Verletzung der ersteren, obgleich sie eine Unmöglichkeit involviren mag, dennoch nicht immer allgemein anstößig ist, weil diese Unmöglichkeit Vielen unbekannt bleiben kann. Wenn in einem

Stücke von einem Orte zum andern gereist wird, und diese Reise mehr als einen ganzen Tag erfordert, so ist dieser Fehler nur denen merklich, welche den Abstand des einen Ortes von dem andern wissen. Nun wissen aber nicht alle Menschen die geographischen Distanzen; dagegen können alle Menschen es an sich selbst merken, zu welchen Handlungen man einen Tag, und zu welchen man sich mehrere nehmen sollte!

Und noch eins — die Regel der Scenenverbindung — auf die Corneille so viel Gewicht legt, was ist von dieser zu halten? Ist die Beobachtung derselben ein so wesentliches Erforderniß eines guten Drama's? Ebenso wenig, als das Einhalten jener anderen formalen Satzungen! Das Auftreten und Abgehen der Personen gar nicht zu motiviren, ist bei Weitem nicht so schlimm, als es falsch zu motiviren, nur um der Regel zu genügen! Es ist nicht genug, daß eine Person sagt, warum sie kommt, man muß auch aus der Verbindung einsehen, daß sie darum kommen mußte. Es ist nicht genug, daß sie sagt, warum sie abgeht, man muß auch in dem Folgenden sehen, daß sie wirklich darum abgegangen ist. Denn sonst ist das, was ihr der Dichter diesfalls in den Mund legt, ein bloßer Vorwand, und keine Ursache. Und wie oft haben die französischen Dichter in diesem Fall nichts als einen leeren Vorwand bereit!

Etwas Anderes ist es überhaupt, sich mit den Regeln abfinden, ein anderes, sie wirklich beobachten. Je-

nes, sagt Lessing, thun die Franzosen — dieses scheinen nur die Alten verstanden zu haben.

Die Einheit der Handlung war das erste dramatische Gesetz der Alten; die Einheit der Zeit und die Einheit des Ortes waren gleichsam nur Folgen aus jener, die sie schwerlich strenger beobachtet haben würden, als es jene nothwendig erfordert hätte, wenn nicht die Verbindung des Chors dazu gekommen wäre. Um der constanten Gegenwart des letzteren willen konnten sie fast nichts anders, als den Ort auf einen und denselben individuellen Platz, und die Zeit auf einen und denselben Tag einschränken. Dieser Einschränkung unterwarfen sie sich denn auch bona fide: aber mit einer Biegsamkeit, mit einem Verstande, daß sie unter neunmalen siebenmal weit mehr dabei gewannen als verloren. Denn sie ließen sich diesen Zwang einen Anlaß sein, die Handlung selbst so zu simplificiren, alles Ueberflüssige so sorgfältig von ihr abzusondern, daß sie, auf ihren wesentlichen Bestandtheile gebracht, nichts als ein Ideal von dieser Handlung ward, welches sich gerade in derjenigen Form am glücklichsten ausbildete, die den wenigsten Zusatz von Umständen der Zeit und des Ortes verlangte.

Die Franzosen hingegen, die an der wahren Einheit der Handlung keinen Geschmack fanden, die durch die wilden Intriguen der spanischen Stücke schon verwöhnt waren, ehe sie die griechische Simplicität kennen lernten, betrachteten die Einheit der Zeit und des Ortes nicht als Folgen jener Einheit, sondern als für sich zur Vorstellung einer Handlung unumgängliche Erfordernisse, welche sie auch ihren reicheren und verwickelteren Handlungen in eben der Strenge anpassen müßten, als es nur immer der Gebrauch des Chor's erfordern könnte, dem sie doch gänzlich entsagt haben. Da sie aber sahen, wie schwer, ja wie unmöglich öfters dieses sei, so trafen sie mit den tyrannischen Regeln, welchen sie ihren völligen Gehorsam aufzukündigen nicht den Muth hatten, ein Abkommen. Anstatt eines einzigen Ortes führten sie einen unbestimmten Ort ein, unter dem man sich bald den bald jenen einbilden könne; anstatt der Einheit des Tages schoben sie die Einheit der Dauer unter — eine ungenaue begränzte Zeit, in der man zum mindesten von keinem Aufgehen und Untergehen

der Sonne hörte. — Niemand würde ihnen dieses verdacht haben; unstreitig lassen sich auch so noch vortreffliche Stücke machen; und das Sprichwort sagt: bohre das Brett, wo es am dünnsten ist. Aber ich muß meinen Nachbar nur auch da bohren lassen; ich muß ihm nicht immer nur die dickste Kante, den astigsten Theil des Brettes zeigen und schreien: Da bohre mir durch! da pflege ich durchzubohren! Gleichwohl schreien die französischen Kunstrichter alle so — besonders wenn sie auf die dramatischen Stücke der Engländer zu sprechen kommen. Was für Aufhebens machen sie von der Regelmäßigkeit, die sie sich so unendlich erleichtert haben!*)

Wenn wir nun auch die scheinbare Strenge der äußeren Form an der französischen Tragödie nicht weiter respectiren — wie ist es weiter um den Adel der inneren, poetischen Form, um die Würde und die feierliche Pracht der Diction bestellt, die man so oft an den dramatischen Classikern der Franzosen gerühmt hat? Ist der geläuterte, vornehme Geschmack zu verkennen, mit dem sie, der Natur nachlässig rohe Töne sorgfältig meidend, sich hoch über dem Gemeinen und Alltäglichen halten? Ist jener königliche Gang der Sprache für nichts zu achten, jener Dialog, der so herrlich in dem Brillantfeuer der glänzendsten Antithesen schimmert?

Ganz recht; wären nur die Schönheiten der Rhetorik immer auch gleichbedeutend mit denen der Poesie! Käme es insbesondere im Drama nicht blos auf die äußere Draperie und den Faltenwurf, sondern vielmehr auf die Kraft und den hohen Wuchs des Gliederbaues an, der sich darunter birgt! Da nun die

*) A. a. O. I. Bd. 46. Stück.

Wahrheit der Charakteristik — wie nicht zu leugnen ist — unter diesem prunkenden Sprachluxus wesentlich leidet: so findet Lessing mit Diderot in diesem vermeinten Vorzug nur einen glänzenden Fehler — weiter nichts. Wenn die Franzosen von den Alten die volle prächtige Versification, die feierliche Haltung des Dialogs beibehielten, so übersahen sie auch hier den wahren Grund, der in der antiken Tragödie jenes festliche Gepränge der Sprache bedingt; es war dies kein anderer, als jener, aus welchem Lessing auch die Beobachtung der Einheitsregeln bei den Alten erklärt — die beständige Anwesenheit des Chors.

Alle Personen sprechen und unterhalten sich in der antiken Tragödie auf einem freien, öffentlichen Platze, in Gegenwart einer neugierigen Menge Volks. Sie müssen also fast immer mit Zurückhaltung und Rücksicht auf ihre Würde sprechen; sie können sich ihrer Gedanken und Empfindungen nicht in den ersten den besten Worten entladen; sie müssen sie abmessen und wählen. Aber wir Neueren, die wir den Chor abgeschafft, die wir unsere Personen größtentheils zwischen ihren vier Wänden lassen: was können wir für Ursache haben, sie dessen ungeachtet immer eine so geziemende, so ausgesuchte, so rhetorische Sprache führen zu lassen? Sie hört niemand, als dem sie es erlauben wollen, sie zu hören; mit ihnen spricht niemand als Leute, welche in die Handlung wirklich mit verwickelt, die also selbst im Affecte sind, und weder Lust noch Muße haben, Ausdrücke zu controliren. Das war nur von dem Chore zu besorgen, der, so genau er auch in das Stück eingeflochten war, dennoch niemals mithandelte, und stets die handelnden Personen mehr richtete, als an ihrem Schicksale wirklichen Antheil nahm. Umsonst beruft man sich desfalls auf den höheren Rang der Personen. Vornehme Leute haben sich besser ausdrücken gelernt, als der gemeine Mann: aber sie affectiren nicht unaufhörlich, sich besser auszudrücken, als er. Am wenigsten in Leidenschaften; deren jede ihre eigene

Beredsamkeit hat, mit der allein die Natur begeistert, die in keiner Schule gelernt wird, und auf die sich der Unerzogenste so gut versteht, wie der Polirteste.*)

Wir glauben hier schon den Dichter der „Emilie Galotti" zu hören. Wie wohl verstand es da Lessing, das tragische Pathos aus dem Conversationston emporwachsen zu lassen, sobald es die Situation fordert — wie glücklich wußte er in dieser Tragödie ungesuchte Natürlichkeit mit Würde der Sprache, mit den starken Accenten der Leidenschaft zu verbinden! — Eines wird hier, wie in der ganzen Polemik gegen den französischen Classicismus immer stillschweigend mitverstanden: Lessing will die Prosa auch in das Trauerspiel eingeführt und den Gattungsunterschied zwischen der bürgerlichen und heroischen Tragödie durchaus beseitigt wissen. Auch die Könige und Königinnen sollen, wo es auf Natürlichkeit des Ausdrucks ankommt, in bürgerlichem Ton zu reden sich bequemen, und die Niederen da, wo starke Affecte in's Spiel kommen, sich zur vollen heroischen Würde erheben. Als Probestück des Dialogs, wie ihn Lessing auch im historischen Heldenstück eingehalten wissen will, giebt er in der Dramaturgie eine freie Uebersetzung oder vielmehr Umdichtung zweier Auftritte aus dem englischen Esser des Banks, in der er von dem Ausdrucke des Originals völlig abgeht und den pomphaften Schwulst desselben ganz über Bord wirft. Es sind bedeutsame, stark gezeichnete Scenen: die eine zwischen der Königin Eli-

*) A. a. O. II. Th. 59. Stück.

sabeth und der Lady Nottingham, die andere zwischen jener und der Rutland; die Sprache jedoch trotz des historischen Sujet's und der vornehmen Personen keine andere als im Conversationsstücke.

„Wie ich hier Elisabeth sprechen lasse," bemerkt Lessing selbst, „so hat noch keine Königin auf dem französischen Theater gesprochen. Den niedrigen, vertraulichen Ton, in dem sie sich mit ihren Frauen unterhält, würde man in Paris kaum einer guten adeligen Landfrau angemessen finden. . . . „Man hört wohl (so würde wohl auch die einheimische Kritik mit einem mitleidigen Achselzucken sagen) daß der gute Mann die große Welt nicht kennt; daß er nicht viele Königinnen reden gehört! Racine verstand das besser; aber Racine lebte auch bei Hofe . . ." Demungeachtet würde mich das nicht irre machen. Desto schlimmer für die Königinnen, wenn sie wirklich nicht so sprechen dürfen. Ich habe es lange schon geglaubt, daß der Hof der Ort eben nicht ist, wo ein Dichter die Natur studiren kann. Aber wenn Pomp und Etikette aus Menschen Maschinen macht, so ist es das Werk des Dichters, aus diesen Maschinen wieder Menschen zu machen. Die wahren Königinnen mögen so gesucht und affectirt sprechen, als sie wollen — seine Königinnen müssen natürlich sprechen."

Wir fanden früher, daß die Franzosen sich an die durch den Chor bedingte Form und Stylisirung der antiken Tragödie gebunden hielten, ohne doch selbst einen Chor zu haben, der diese Bindung gerechtfertigt hätte. Doch wie — die französische Tragödie hätte nicht ihren Chor gehabt? Freilich hatte sie ihn auch, und einen sehr zudringlichen, der seine Sitze auf der Scene selbst hatte, der den Zaïren und Meropen auf die Schleppe trat und kaum eine Breite von zehn Schritten den Schauspielern zur freien Bewegung übrig ließ; ein Chor, der nicht in einer Orchestra, wohl aber

in den Foyers Posto nahm, und in den Zwischenacten sehr laut wurde, um weniger über den Gehalt der Handlung, als über die Vorstellung derselben, über die Acteure und Actricen sein Urtheil abzugeben; ein Chor, mit dem sich die Heldinnen pantomimisch verständigten und dem sie Blicke zuwarfen, von denen nichts in der Rolle stand, die aber dafür mit Armbändern und Brillanten honorirt wurden . . . Vornehm war dieser Chorus, aber nichts weniger als poetisch. Er bestand aus den Cavalieren des Hofes, den Herren vom ersten und zweiten Zutritt, den gewiegtesten Kennern der feinsten Schicklichkeit, welche die Bühne mit den aristokratischen Salons, die Haltung der Helden mit der Etikette in den Empfangssälen von Versailles vergleichen konnten und danach den Dichter schätzten und wägten. Dieser Chorus war es, der die tragische Poesie in alle Bande der vornehmen Gêne, der strengsten Convenienz einklemmte, der den Dichter zwang, in dem Trauerspiel die Sprache der Courtoisie zu versificiren und auf Schritt und Tritt die hochgeborene Umgebung zu beachten, zwischen der sich seine Helden bewegten. Frei ist nur der Dichter, der dem Volke dient; die vornehme Gesellschaft knechtet die Poesie, indem sie dieselbe zu sich emporzuziehen vermeint.

Konnte man bei all' diesen conventionellen Einschränkungen das Keimen und Wachsen der Affecte auf der Bühne sehen, die unmittelbaren Laute des bewegten Inneren dort belauschen? Unmöglich! Die Personen warfen sich in Staat, wenn sie die Bühne betraten;

sie machten von ihrem Innern eine sorgfältig mundirte Reinschrift, lassen uns wohlstylisirte Berichte über ihre Seelenzustände und Affecte, nicht aber die vollen und wahren Ausbrüche derselben vernehmen. Wo so viel Rhetorik ist, da muß die Psychologie, die realistische Ausmalung der Gemüthsvorgänge entschieden zurückgedrängt werden, es muß die Wahrheit und Fülle des Ausdruckes in einem rednerischen Sprachformalismus untergehen.

Wie sehr treten daher die französischen Dichter für den unbefangenen Prüfer in Schatten, wenn sie eben solche Sujets wählen, wo es sich vornehmlich um eine stufenweise psychologische Entfaltung des Herzens, der Gefühle und Affecte handelt! Wie schlecht concurrirten sie da mit Shakespeare, den sie doch in allen Stücken weit überholt zu haben glaubten! Dies hebt Lessing treffend hervor, als er von der „Zaïre" des Voltaire einen Seitenblick nach „Romeo und Julie" und „Othello" wirft.

Die Liebe selbst hat Voltairen die Zaïre dictirt: sagt ein Kunstrichter artig genug. Richtiger hätte er gesagt: die Galanterie. Ich kenne nur eine Tragödie, an der die Liebe selbst arbeiten helfen; und das ist „Romeo und Julia" von Shakespeare. Es ist wahr, Voltaire läßt seine verliebte Zaïre ihre Empfindungen sehr fein, sehr anständig ausdrücken: aber was ist dieser Ausdruck gegen jenes lebendige Gemälde aller der kleinsten geheimsten Ränke, durch die sich die Liebe in unsere Seele einschleicht, aller der unmerklichen Vortheile, die sie darin gewinnt, aller der Kunstgriffe, mit denen sie jede andere Leidenschaft unter sich bringt, bis sie der einzige Tyrann aller unserer Begierden und Verabscheuungen wird? Voltaire versteht, wenn ich so sagen darf, den Kanzleistyl der Liebe vortrefflich; das ist diejenige

Sprache, denjenigen Ton der Sprache, den die Liebe braucht, wenn sie sich auf das Behutsamste und Gemessenste ausdrücken will, wenn sie nichts sagen will, als was sie bei der spröden Sophistin und dem kalten Kunstrichter verantworten kann . . . Von der Eifersucht läßt sich ungefähr eben das sagen. Der eifersüchtige Orosmann spielt, gegen den eifersüchtigen Othello des Shakespeare, eine sehr kahle Figur. Cibber sagt, Voltaire habe sich des Brandes bemächtigt, der den tragischen Scheiterhaufen des Shakespeare in Glut gesetzt. Ich hätte gesagt: eines Brandes aus diesem flammenden Scheiterhaufen; und noch dazu eines, der mehr dampft, als leuchtet und wärmt. Wir hören in dem Orosmann einen Eifersüchtigen reden, wir sehen ihn die rasche That eines Eifersüchtigen begehen; aber von der Eifersucht selbst lernen wir nicht mehr und nicht weniger, als wir vorher wußten — während Othello hingegen das vollständigste Lehrbuch über diese traurige Raserei ist.*)

So wird Lessing nicht müde, das äußerliche Wortgepränge und die innere Kahlheit der französischen Tragiker auf das Nachdrücklichste abzufertigen. Er deutet auch wiederholt darauf hin, wie sehr es sich an den Franzosen rächte, daß sie den inneren Unterschied der antiken und modernen Tragödie verkannten, daß sie nicht einsehen wollten, wie wenig der sophokleische Kothurn zu ihrer Allonge passe, und doch überall moderne Elemente in die antikisirende Form einschwärzten. Das moderne Drama ist und bleibt einmal eine andere, von der antiken verschiedene Kunstform, die ihre eigenen Kunstgesetze, ihren Styl, ihre Technik für sich hat. Die veränderte Gestalt der Welt, der reichere Inhalt des Lebens bedingt auch eine andere Gestalt

*) A. a. O. I. Th. 15. Stück.

des dramatischen Lebensbildes auf der Bühne. Bei den Alten war es ein von dem Pomp der Orchestik gehobenes Festspiel, grandios, mit überlebensgroßen Heldenfiguren, dabei aber doch von plastisch-edler Simplicität — bei den Neuern hat es dies Festgewand abgeworfen, aber dafür an charakteristischer Farbe und Bestimmtheit, an Reichthum der Motive und Verhältnisse, an Puls und Bewegung gewonnen, und eröffnet uns, wenn auch keine Figur die natürliche Lebensgröße überragt, doch eine größere Tiefe und Erhabenheit der inneren, geistigen Welt. Nur Eines muß sich bei all' diesen Unterschieden in der antiken und modernen Tragödie dennoch gleich bleiben — es ist dies die letzte Wirkung, die sie im Gemüthe hervorruft. Diese Forderung betrifft das stetige und unabänderliche Wesen der Tragödie als solcher, das von allen culturgeschichtlichen Wandelungen, von allem Zeitgeschmack und Zeitgehalt unabhängig ist, weil es in dem Begriffe, in der ewigen Idee dieser Dichtungsform selbst gegründet ist. Mögen die künstlerischen Mittel, der ganze Apparat der Anordnung noch so verschieden sein, mag auch jene letzte Wirkung nach Grad und Stärke sich unterscheiden, der Art nach muß sie dieselbe sein, wenn das Tragische überhaupt tragisch bleiben soll.

Dies ist die letzte Pointe, auf welche die Lessing'sche Dramaturgie abzielt. Hier nimmt er den Franzosen ihren Aristoteles aus der Hand, um sie aus ihm selbst zu widerlegen. Seine Autorität imponirt ihm wenig, wo es sich um die aus der

Kunstpraxis der Alten abstrahirten Regeln handelt; dagegen erklärt er, sich der überzeugenden Macht seiner Gründe nicht entziehen zu können, da wo jener den Begriff der Tragödie aus ihrem unwandelbaren Wesen selbst erklärt und feststellt. Ja er steht sogar nicht an, zu bekennen, daß er die Poetik des Aristoteles in diesem Puncte für ein so unfehlbares Werk halte, als es die Elemente des Euklides nur immer sind, und die Tragödie sich hierin noch jetzt von der Richtschnur des Aristoteles keinen Schritt entfernen dürfe, ohne sich ebenso weit von ihrer Vollkommenheit zu entfernen.*) Wenn die Franzosen in ihren vermeinten Meisterstücken weit hinter den höchsten Wirkungen des Tragischen zurückblieben, oder gar ganz falsche, demselben fremdartige Effecte damit hervorriefen: es käme daher, daß sie die Poetik des Aristoteles gerade in diesem wesentlichsten Puncte mißverstanden hätten, ihn vielleicht auch mißverstehen wollten. Ihre Classiker mögen unter den Dichtern immerhin keinen geringen Rang einnehmen — nur daß sie keine tragische Dichter sind; nur daß ihr Corneille und Racine, ihr Crebillon und Voltaire von dem wenig oder gar nichts haben, was den Sophokles zum Sophokles, den Euripides zum Euripides, den Shakespeare zum Shakespeare macht. Diese sind selten mit den wesentlichen Forderungen des Aristoteles in

*) A. a. O. II. Th. 101.—104. Stück.

Widerspruch; aber jene desto öfter.*) Oft scheinen sie sich auch dieses Widerspruchs bewußt zu sein; dann unterschieben sie ihrem Aristoteles in allerlei gewaltsamen Deutungen und Wendungen einen willkürlichen Sinn, um sich Zugeständnisse aller Art von ihm zu erschleichen, um jene Zwitterformen einer falschen dramatischen Combination vor ihm durchzubringen, die ihnen einmal als die höchsten Leistungen in der Tragödie gelten.

In diesem Sinne unternahm es Lessing, einige der berühmtesten Muster der französischen Bühne an dem Probierstein seiner Kritik zu prüfen. Einmal habe man die Deutschen bereden wollen, daß diese Bühne ganz nach den Regeln des Aristoteles gebildet sei, daß sie nur durch diese Regeln die Stufe der Vollkommenheit erreicht habe, auf welcher sie die Bühnen anderer Völker so weit unter sich erblicke. Die Deutschen hätten das lange auch so fest geglaubt, daß bei ihren eigenen Dichtern, den Franzosen nachahmen, eben so viel bedeutete, als nach den Regeln der Alten arbeiten.

Indeß konnte das Vorurtheil nicht ewig gegen das natürliche Gefühl bestehen. Dieses ward glücklicher Weise durch einige englische Stücke aus seinem Schlummer geweckt, und man machte in Deutschland endlich die Erfahrung, daß die Tragödie noch einer ganz anderen Wirkung fähig sei, als ihr Corneille und Racine zu ertheilen vermocht. Aber geblendet von diesem plötz-

*) A. a. O. II. Th. 81. Stück.

lichen Strahle der Wahrheit, prallte man gegen den Rand eines andern Abgrundes zurück. Den englischen Stücken fehlten zu augenscheinlich gewisse Regeln, mit welchen uns die französischen so bekannt gemacht hatten. Was schloß man daraus? Daß sich auch ohne diese Regeln der Zweck der Tragödie erreichen lasse; ja daß diese Regeln wohl gar Schuld sein könnten, wenn man ihn weniger erreiche.

Das hätte noch hingehen mögen! Aber mit diesen Regeln fing man an, alle Regeln zu vermengen, und es überhaupt für Pedanterei zu erklären, dem Genie vorzuschreiben, was es thun und was es nicht thun müsse. Kurz, man war auf dem Puncte, alle Erfahrungen der vergangenen Zeit muthwillig zu verscherzen, und von den Dichtern lieber zu verlangen, daß Jeder die Kunst auf's Neue für sich erfinden solle.*)

Lessing glaubt das rechte Mittel getroffen zu haben, diese bedenkliche Gährung des Geschmacks zu hemmen, und die Deutschen dadurch ebenso wohl von dem Abweg des starren Formalismus wie von jenem der völlig regellosen Ungebundenheit fernzuhalten. Es kam darauf an, das wahre Kriterium des Tragischen festzustellen, und aus dem so gewonnenen principiellen Haltpunct die echten, in sich gegründeten Kunstregeln

*) A. a. O. II. Th. 101.—104. Stück.

der Tragödie zu entwickeln. All dieses glaubt nun Lessing in der wohlverstandenen Definition der Tragödie bei Aristoteles zu finden, deren oft verfälschten und schiefgedeuteten Sinn er auf das Scharfsinnigste wiederherzustellen sucht. So fruchtbar erscheint ihm diese Definition, daß er meint, aus ihr allein ließen sich schon alle Regeln der Tragödie sofort deduciren.

Den Scharfsinn Lessing's in Ehren — ich glaube, daß er in diesem Puncte die Tragweite der Aristotelischen Poetik überschätzt. Zugegeben, daß sie sogar so unfehlbar sei, wie die Elemente des Euklides, so wird man doch auf dem Felde der dramatischen Kunst mit dieser Elementarästhetik kaum weiter kommen, als man mit der Kenntniß der Elementarmathematik dort auszureichen vermag, wo man bereits die Differenzialrechnung, den Calcul des Unendlichen benöthigt. Das Ein-mal-Eins ist auch untrüglich, aber man kann damit allein nicht auch z. B. die Parallaxe eines Fixsternes berechnen wollen.

Doch davon später; ich will es zunächst versuchen, die Ideen Lessing's in ihrem Zusammenhange mitzutheilen.*)

---

*) Lessing's Beleuchtung der aristotelischen Erklärung des Trauerspiels und ihrer verschiedenen Auslegungen knüpft an die Kritik „Richard's II." von Weiße an, und läuft mit mannigfachen polemischen Abschweifungen vom 74. bis zum 83. Stück der Dramaturgie. Um Lessing's vollständige Ansicht darüber kennen zu ler-

Die berühmte Definition des Aristoteles ist folgende:

„Die Tragödie ist die Nachahmung einer Handlung, die nicht vermittelst der Erzählung, sondern vermittelst des Mitleids und der Furcht die Reinigung dieser und derartiger Leidenschaften bewirkt."

Wenn wir von der ziemlich befremdenden Gegenüberstellung „nicht vermittelst der Erzählung ꝛc." vorläufig absehen, so finden wir, daß in dieser Definition zweierlei behauptet werde:

1) Die Tragödie sei eine Dichtungsart, welche ihrem Wesen nach die Affecte des Mitleids und der Furcht errege;

2) bei dieser Erregung von Mitleid und Furcht habe es jedoch nicht zu bleiben, sondern es solle durch dieselbe zugleich die Reinigung dieser und verwandter Affecte bewirkt werden.

Das erste ist die unmittelbare oder natürliche Wirkung, der nächste Eindruck, den eine wahrhaft tragische Handlung auf das Gemüth macht; das andere ist die mittelbare oder moralische Wirkung, zu der jene durch die Darstellung des Dichters hingeleitet und veredelt werden soll.

Lessing geht nun prüfend diesen beiden Behauptungen auf den Grund.

---

nen, muß man aber auch seine Leipziger Briefe an Mendelssohn und Nicolai (Nov. 1756 bis April 1757) vergleichend dagegen halten, was ich auch in der folgenden Darstellung gethan habe.

Was erstens die Erregung der tragischen Affecte angeht, so macht Lessing vor Allem darauf aufmerksam, daß man das Wort φόβος in jener Definition durch „Furcht," nicht durch „Schrecken" in der Uebersetzung wiedergeben müsse, um sogleich eine Reihe von Mißverständnissen abzuschneiden. Die Franzosen gaben von vornherein diesem Begriff eine schwankende Bedeutung, indem ihre Ausleger des Aristoteles bald terreur, bald crainte übersetzen. Dadurch wurde, wie später gezeigt werden wird, gar mancher sophistischen Deutung Thür und Thor geöffnet.

Die authentische Erklärung dieser Furcht, welche Aristoteles dem tragischen Mitleid beifügt, findet sich in einem anderen Werke, nämlich in dem 5. und 8. Capitel des II. Buches seiner Rhetorik. Keiner der Commentatoren der Poetik habe sich jener Stellen erinnert, keiner habe daran gedacht, sie vergleichend beizuziehen und zur Aufhellung mancher scheinbaren Dunkelheit in der Poetik zu benutzen.

Aristoteles erklärt dort das Wort φόβος durch die Unlust über ein bevorstehendes Uebel, und sagt: Alles dasjenige erwecke in uns Furcht, was, wenn wir es an Anderem sehen, Mitleiden erwecke, und Alles dasjenige erwecke Mitleiden, was, wenn es uns selbst bevorstehe, Furcht erwecken müsse.

Wie versteht also Aristoteles die tragische Furcht? Nicht anders, wie als einen Reflex des

tragischen Mitleids auf uns selbst. Wenn wir mit dem leidenden Helden fühlen, überfällt uns mit dieser Sympathie zugleich ein eigenthümlicher Schauer — und was bedeutet dieser? Es ist dies die Furcht, welche aus unserer Aehnlichkeit mit der leidenden Person für uns selbst entspringt; es ist die Furcht, daß die Unglücksfälle, die wir über diese verhängt sehen, uns selbst treffen können; es ist die Furcht, daß wir der bemitleidete Gegenstand selbst werden können. Mit einem Worte: Diese Furcht ist das auf uns selbst bezogene Mitleid.

Wir sehen hier zugleich, welchen Begriff sich Aristoteles von dem tragischen Mitleid gemacht hat. Er glaubte nämlich, daß das Uebel, welches der Gegenstand unseres Mitleidens werden solle, nothwendig von der Beschaffenheit sein müsse, daß wir es auch für uns selbst oder für eines von den Unserigen zu fürchten hätten. Wo diese Furcht nicht sei, könne auch kein Mitleiden stattfinden. Er erklärte daher das Fürchterliche und das Mitleidswürdige, eines durch das andere. Vor Allem müssen wir uns dem Helden verwandt fühlen; daraus entsteht die Furcht, daß unser Schicksal gar leicht dem seinigen ebenso ähnlich werden könne — und diese Furcht sei es, welche das Mitleid gleichsam zur Reife bringe.

Wie aber, fragt nun Lessing, wenn die Erklärung, welche Aristoteles von dem Mitleid giebt, falsch wäre? Wie, wenn wir auch mit Uebeln und Unglücksfällen Mitleid fühlen könnten, die wir für uns selbst auf

keine Weise zu besorgen haben? Oder wäre wirklich die Sympathie mit anderen immer an einen solchen egoistischen Beweggrund gebunden? Dies wohl nicht; und allerdings müßte man die aristotelische Auffassung des Mitleids unrichtig finden, wenn damit der allgemein giltige Begriff für alle sympathetischen Gemüthsregungen ausgesprochen sein sollte. Aber in der Tragödie soll das Mitleid nicht als bloßes ruhiges Mitgefühl mit einem fernerstehenden Leiden sich kundgeben, es soll mit der Stärke des Affectes, mit der Wärme der Leidenschaft bei dem Zuschauer aufgeregt werden, dieser soll sich in seinem Gefühl gleichsam ganz mit dem leidenden Heros identificiren und so mit ihm leiden, mit ihm empfinden. Solch' eine tiefere Erweckung unseres Antheils ist nur dann möglich, wenn wir uns selbst in dem Helden wiederfinden, in seinem Schicksal mit Schauer die Möglichkeit des eigenen Verhängnisses lesen. Hier unterscheidet Aristoteles ganz scharf. Mitleidige Regungen, ohne Furcht für uns selbst, nennt er Philanthropie, und nur den stärkeren Regungen dieser Art, welche mit Furcht für uns selbst verknüpft sind, giebt er den Namen des Mitleids. Ohne jene zu verkennen, verweigert er nur dem Funken den Namen der Flamme. Soll das Mitleid kein bloßer philanthropischer Funke bleiben, soll es mit der Flamme des tragischen Mitgefühls auflodern — dann muß jener stärkere Beweggrund hinzutreten, dann muß die Furcht das Mitleid anfachen und zur Höhe des Affectes steigern.

Die wesentliche Wirkung der Tragödie bleibt

aber immer das Mitleid, und so kann man, wenn man ganz kurz sein will, bei der Erklärung stehen bleiben: die Tragödie sei ein Gedicht, welches Mitleid erregt. Ihrem Geschlechte nach ist sie die Nachahmung einer Handlung (sowie die Epopöe und die Komödie): ihrer Gattung nach aber die Nachahmung einer mitleidswürdigen Handlung. Aus diesen beiden Begriffen lassen sich, wie Lessing nachdrücklich betont, vollkommen alle ihre Regeln herleiten: und sogar ihre dramatische Form ist daraus zu bestimmen.

Wir kommen noch einmal auf die obenangeführte Definition zurück. Wem sollte darin nicht der seltsame Gegensatz: „nicht vermittelst der Erzählung, sondern mittelst des Mitleids und der Furcht" solle die Reinigung dieser Affecte bewirkt werden, mit Recht befremden? Scheint hier nicht Aristoteles einen Sprung gemacht zu haben? Scheint hier nicht offenbar der eigentliche Gegensatz der Erzählung, welches die dramatische Form ist, zu fehlen?

Diese Lücke ist aber nur dem Ausdrucke, nicht dem Wesen nach da; denn in der That giebt die Aristotelische Erklärung auch schon die Ursache an, weshalb einer Handlung, die an unser Mitleid appellirt, die dramatische Form wesentlich und nothwendig sei. Die Sache ist diese: Aristoteles bemerkte, daß das Mitleid nothwendig ein vorhandenes Uebel erfordere; daß wir längst vergangene oder fern in der Zukunft bevorstehende Uebel entweder gar nicht, oder doch bei weitem

nicht so stark bemitleiden können, als ein anwesendes; daß es folglich nothwendig sei, die Handlung, durch welche wir Mitleid erregen wollen, nicht als vergangen, d. i. nicht in der erzählenden Form, sondern als gegenwärtig, d. i. in der dramatischen Form nachzuahmen. Da er überzeugt war, daß Mitleid und Furcht in der Nachahmung nur durch die dramatische Form, durch die unmittelbare, gegenwärtige Anschauung auf wirksame Weise zu erregen sei: so konnte er sich der Kürze wegen jenen Sprung erlauben; er durfte in seiner Erklärung anstatt der Form der Sache die Sache gleich selbst setzen, weil diese nur dieser einzigen Form fähig ist. —

Die nächste wichtige Frage ist nun die: Von welcher Art muß der tragische Held sein, wenn er Mitleid für sich, Furcht für uns erwecken, die ganze Tiefe und Stärke des tragischen Antheils finden soll? Auch dafür hat Aristoteles eine bestimmte Antwort bereit.

Der Held des Trauerspiels, so sagt er (im 15. Cap. der „Dichtkunst"), müsse ein Mittelcharakter sein; er müsse nicht allzu lasterhaft und nicht allzu tugendhaft sein. Wäre er das erstere, und verdiente er sein Unglück durch seine Verbrechen, so könnten wir kein Mitleiden mit ihm haben; wäre er aber das letztere, und würde er dennoch unglücklich, so verwandle sich das Mitleid in Entsetzen und Abscheu.

Es sind also 1) diejenigen, die entschieden schlecht und böse sind, und dadurch sich ihren Fall bereiten, von der Tragödie ganz auszuschließen. Denn

das Mitleid verlange, wie Aristoteles sagt, einen der unverdient (d. i. in keinem Verhältniß zu seiner Verschuldung) leidet, und die Furcht einen unseres gleichen. Nun ist der Bösewicht weder dieses noch jenes: folglich kann auch sein Unglück weder das eine noch das andere erregen.

Da Lessing sich auch hier streng an Aristoteles anschließt, so kann es uns nicht befremden, wenn er solche verbrecherische Charaktere, wie Richard III., sowohl den von Shakespeare, als den Helden des verschollenen Tyrannenstücks von Weiße, geradezu als untragisch verwirft.

Wohl, sagt er, erweckt ein solches Ungeheuer Schrecken — ein Bösewicht, wie dieser, der die Kluft, die sich zwischen ihm und dem Throne befunden, mit lauter Leichen gefüllt, der lächelnd mordet und sich seines Blutdurstes noch rühmt! Aber dieser Schrecken ist so wenig eine von den Absichten des Trauerspiels, daß ihn vielmehr die alten Dichter auf alle Weise zu mindern suchten, wenn ihre Personen irgend ein großes Verbrechen begehen mußten. Sie schoben öfters lieber die Schuld auf das Schicksal, machten das Verbrechen lieber zu einem Verhängnisse einer rächenden Gottheit, verwandelten lieber den freien Menschen in eine Maschine, ehe sie uns bei der gräßlichen Idee wollten verweilen lassen, daß der Mensch von Natur einer solchen Verderbniß fähig sei.

Bei den Franzosen führt Crebillon den Namen des Schrecklichen. Ich fürchte sehr, fügt Lessing bei, von diesem Schrecken, welcher in der Tragödie nicht

sein sollte, als von dem echten, den der Philosoph zum Wesen der Tragödie rechnet.

Die tragische Furcht, wie sie Aristoteles versteht, ist keineswegs ein Schrecken vor dem lasterhaften Helden, sondern eine Rückwirkung der Sympathie, die wir für den edlen Helden empfinden, auf uns selbst. Wo wir vor dem Charakter des Helden erschrecken, da können wir auch seinen Untergang nicht bemitleiden — und wo kein Mitleid ist, da ist auch keine tragische Furcht. Jener Schrecken, wie ihn ein Richard III. einflößt, ist also das gerade Gegentheil der Furcht, wie sie Aristoteles verstanden wissen will. Die letztere beruht auf dem Gefühl der Aehnlichkeit mit dem Helden — der erstere dagegen ist nichts anderes, als eben das peinliche Gefühl der völligen Unähnlichkeit seiner entarteten Natur mit unserem eigenen Wesen. Dieses stumpft aber alle tragische Wirkung nur zu einem dumpfen Schauer ab. Da wir in einem eingefleischten Teufel dieser Art so völlig keinen einzigen ähnlichen Zug mit uns selbst finden: so könnten wir ihn vor unseren Augen den Martern der Hölle übergeben sehen, ohne das Geringste für ihn zu empfinden, ohne im Geringsten zu fürchten, daß wenn solche Strafe nur auf solche Verbrechen folge, sie auch unserer warten könnte.

Doch — können wir hier nicht mit Recht einwerfen: ob denn wirklich bei den verbrecherischen Helden Shakespeare's jeder Zusammenhang mit der Menschheit getilgt sei? Schläft nicht etwa in uns Allen, lauernd

und uns selber versteckt, jener Dämon des Bösen, der uns nur hier in seiner entfesselten Wildheit, in seiner ganzen Energie schreckend entgegentritt? Und liegt nicht eine gewisse moralistische Selbstgefälligkeit darin, wenn wir das Böse als etwas uns völlig Fremdartiges betrachten, als ob wir es gänzlich aus unserer Natur ausgeschieden hätten?

Bei den kühnen Verbrechern, wie sie Shakespeare zeichnet, ist das Böse dargestellt als die von dem Guten abgefallene, heroische Kraft, und diese ist mit all' den großen und bedeutenden Eigenschaften ausgerüstet, die ihr auch in jenem Abfall eine mit Schauer gemischte Bewunderung sichern. In dem tiefsten Abgrund des Bösen sehen wir noch den Funken des Guten, wie einen vom Himmel gefallenen Stern, dämmernd schimmern — die Wurzel ist sichtbar und blosgelegt, an der das Böse in einer bedeutend angelegten Natur zu wuchern beginnt — und das Gewissen, das (wie bei Richard) zum Schluß so erschütternd erwacht, ist nur der Blitz des Guten, der wetterleuchtend durch die Nacht des Bösen zuckt. Der verbrecherische Charakter wird nicht als ein fertiger, sondern als ein gewordener eingeführt. Richard's Bosheit ist die Frucht der allgemeinen sittlichen Verwilderung in dem Bürgerkriege der rothen und weißen Rose; Macbeth, der später mit teuflischer Fertigkeit mordet, ist im Anfange des Stückes der Retter des Reiches, der Edelste der schottischen Vasallen, von seinem Könige, von allen Großen hochgeehrt und geliebt. Wenn man diesen psychologischen

Proceß, diesen Uebergang von Gut zu Böse anerkennt, dann darf man auch den Antheil und das Interesse nicht wegleugnen, das wir noch immer an diesen Helden nehmen, wenn sie auch den dunklen, dämonischen Mächten verfallen sind.

Die naive Ethik des Alterthums ließ „Gut" und „Schlimm" getrennt auseinanderfallen — ebenso auch die abstracte rationalistische Moral des 18. Jahrhunderts, die sich überhaupt durch die ästhetischen Anschauungen Lessing's ernüchternd hindurchzieht. Die Alten dachten sich das Böse nie mit jenen heroischen Eigenschaften, die ihm Shakespeare beilegt — ihnen galt es nur als die leere Schlechtigkeit, als das Niederträchtige, nichtig Elende. Ebenso hatte die Verstandescultur der Lessing'schen Zeit kein rechtes Verständniß für die dämonische Tiefe des Bösen, in welche das Mittelalter, die romantische Poesie so manchen bedeutenden Blick gethan. Dem Moralisten ist das Böse ein starrer und fester Begriff, in seine Kategorie abgesperrt, aus der es nicht heraus kann. Durch solche Abstractionen wird aber der Reichthum des menschlichen Gemüthes weder begriffen noch erschöpft.

2) Aristoteles sagt ferner, man müsse auch keinen *ganz guten Mann*, ohne all' sein Verschulden, in der Tragödie unglücklich werden lassen; ein solcher völlig tadelloser Charakter sei ebenso untragisch, wie andererseits der Bösewicht. Ist der Held allzuböse, so erregt *er selbst* uns Entsetzen, ist er allzugut, so erregt dieses uns sein *Schicksal*. Es finde dann durch-

aus kein Zusammenhang zwischen seinem Charakter und seinem Geschick statt: unser Denken und unser Gefühl bleibt unversöhnt und sucht vergeblich nach einer vernünftigen Weltordnung. Das Unglück kommt dann über den Menschen, wie eine sinnlose Gewalt, wie ein Erdbeben oder ein Elementarereigniß, das den Schuldigen oder Unschuldigen dahinrafft, wie auch die Sonne über Gerechte und Ungerechte ihre Strahlen ergießt. Man wende nicht dagegen ein, daß es doch so in der Welt wirklich geschehe. Es sei: dann wird es seinen guten Grund in dem ewigen, unendlichen Zusammenhange aller Dinge haben. In diesem ist Weisheit und Güte, was uns in den wenigen Gliedern, die der Dichter herausnimmt, blindes Geschick und Grausamkeit scheint. Aus diesen wenigen Gliedern sollte er vielmehr ein Ganzes machen, wo alles sich rundet, wo die Geschicke sich aus den Charakteren erklären und bei aller tragischen Erschütterung des Gemüthes doch kein ungelöster Mißklang in demselben zurückbleibt. Nur dann habe er als Dichter seine Pflicht gethan.

Der gute, der völlig tadellose Charakter könnte aber vielleicht mit seinem Schicksale ganz in Einstimmung sein; er wünscht es vielleicht selbst herbei, und geht ihm ohne die geringste Klage sogar mit einer fanatischen Todesfreudigkeit entgegen. Dann ist er nicht minder untragisch; denn sein Schicksal erregt zwar kein Entsetzen mehr, aber auch kein Mitleid. Dieser Fall trifft bei dem Polyeuct des Corneille ein. Dieser Held strebt darnach, ein Märtyrer zu werden; er sehnt sich

nach Tod und Martern; er betrachtet sie als den ersten Schritt in ein überschwänglich seliges Leben. Man bewundert den frommen Enthusiasten, aber man müßte befürchten, seinen Geist in dem Schooße der ewigen Glückseligkeit zu erzürnen, wenn man Mitleid mit ihm haben wollte.

Die Bewunderung ist das entbehrlich gewordene Mitleid — sie hebt daher das Specifische des tragischen Eindrucks ganz auf. Wohl darf sie in der Tragödie auch Platz greifen, aber nur als ein Ruhepunct des Mitleids, als ein Verweilen der Betrachtung bei den großen Eigenschaften des Helden, nicht aber als die entscheidende, schließliche Wirkung derselben. Denn der bewunderte Heros ist der Stoff des Heldengedichtes; nur der betrauerte Held gehört als solcher der Tragödie an.

So kommt denn Lessing zuletzt mit Aristoteles zu dem Schluß: daß an dem Helden bei einer übrigens edlen Grundanlage immer eine gewisse ἁμαρτία, ein gewisser Fehler sein müsse, durch welchen er sein Unglück über sich gebracht habe. Und die Ursache dafür? Sie sei keine andere als diese: weil ohne den Fehler, der das Unglück über ihn zieht, sein Charakter und sein Unglück kein Ganzes ausmachen würden, weil das eine nicht in dem anderen gegründet wäre, und wir jedes von diesen zwei Stücken besonders denken müßten. Das Beispiel, das Lessing wählt, erläutert diesen feinen Gedanken vortrefflich. Kanut (in dem Trauerspiel von J. E. Schlegel) sei ein

Muster der vollkommensten Güte. Soll er nun Mitleid erregen, so muß ich durch den Fehler, daß er seine Güte nicht durch die Klugheit regieren läßt, und den Ulfo mit gefährlichen Wohlthaten überhäuft, ein großes Unglück über ihn zieh'n; Ulfo z. B. muß ihn gefangen nehmen und ermorden. Mitleiden im höchsten Grade! Aber gesetzt, ich ließe den Kanut nicht durch seine gemißbrauchte Güte umkommen, ich ließe ihn plötzlich durch den Donner erschlagen, oder durch den einstürzenden Palast zerschmettert werden? Entsetzen und Abscheu ohne Mitleid! Warum? weil nicht der geringste Zusammenhang zwischen seiner Güte und dem Donner oder dem einstürzenden Palast, zwischen seiner Vollkommenheit und seinem Unglück ist. Es sind beides zwei verschiedene Dinge, die nicht eine einzige gemeinschaftliche Wirkung, dergleichen das Mitleid ist, hervorbringen können, sondern deren jedes für sich selbst wirkt.

Der Grund, den Lessing dafür angiebt, daß der Held einen Fehler haben müsse, ist sehr scharfsinnig, nur läßt sich dadurch weit mehr begründen, als was er dadurch begründet wissen wollte. Es ist wahr, ein Verhängniß bereitet uns nur Entsetzen, das ganz unvermittelt, als äußeres Ungefähr hereinbricht. Wenn wir aber den Causalnexus des Schicksals sehen, den inneren Zusammenhang desselben mit dem Charakter des Helden wahrnehmen, dann tragen wir die düstere Befriedigung mit uns fort: „es konnte einmal nicht anders kommen!" Mehr hat auch die Tragödie nicht zu leisten; der Dichter soll uns nicht die Geschicke der

Welt beschönigen, sondern nur erklären. So muß es auch nicht immer ein nachweisbarer Fehler, eine bestimmte Verschuldung sein, die den Untergang des Helden herbeiführen; genug, wenn eine Incongruenz des Helden mit den Verhältnissen, mit den ihm gegenüberstehenden Charakteren, sei sie von was immer für einer Art, da ist, und wir daraus sein Verhängniß mit Nothwendigkeit emporkeimen sehen. Romeo und Julie lieben rein und lauter inmitten einer Welt des Hasses und der leidenschaftlichen Erbitterung — mit dieser Welt verwickelt, in ihre Beziehungen verflochten, müssen sie zu Grunde gehen und sterbend ihre Liebe besiegeln. Hamlet, eine zum Denken, zur inneren Vertiefung angelegte Natur soll handelnd eingreifen in corrupte Verhältnisse, soll einen heroischen Racheact vollführen, da wo ihm Schlauheit und Thatkraft auf Seite des Gegners gegenüberstehen; sein Untergang ist unter diesen Umständen unvermeidlich. Und Lessing's „Emilia Galotti" selbst — wo ist eine Schuld bei ihr nachweisbar? Wo auch nur ein Fehler? Denn, daß sie an ihrem Hochzeitstage unbegleitet in die Messe ging, kann doch nur dem allzubesorgten Vater als ein Fehler gelten! Aber die Welt des Hofes, wo ein galanter Despot herrscht und ein Marinelli intriguirt, und die reine, weltscheue und furchtsame Tugend einer Emilia sind einander nun durchaus incongruent; das Schwächere muß an dem Stärkeren zerschellen, der sittliche Idealismus den Sieg seiner Gesinnung mit dem äußeren Untergang bezahlen.

Es ist genug, daß Lessing bei seiner stark moralisirenden Anschauung das Zugeständniß macht: die ἁμαρτια, die Aristoteles fordert, müsse nicht eben ein sittliches Gebrechen, sondern sie könne auch ein Fehler des Verstandes oder der Klugheit sein, wie oben an dem Beispiel von Kanut dargelegt ward. Nur widerspricht dies geradezu dem früher aufgestellten Grundsatz: der tragische Held dürfe nicht allzu tugendhaft sein. Gerade die „allzu Tugendhaften," die sittlichen Idealisten begehen am häufigsten Fehler der Klugheit. Sie sind arglos, edel, ohne Falsch, aber was sie liebenswürdig und bewunderungswerth erscheinen läßt, macht sie auch wehrlos gegen die Bosheit der Welt. Eine zu große Vollkommenheit des Gemüthes ist immer mit gewissen Unvollkommenheiten des practischen Verhaltens, des Weltverstandes verknüpft. Ja, fast könnte man sagen: in der Tragödie ist ebenso, wie in der Politik ein Fehler oft schlimmer, als ein Verbrechen — aber es gereicht dem Helden zur Ehre, so zu fehlen, weil nur eine edle Natur derartiger Fehler fähig ist.

Was ist überhaupt allzugut und allzuböse? Sind dies nicht relative Begriffe? Wo soll da die Gränze markirt werden, an der das Allzuviel nach der einen oder anderen Seite beginnt? Ist der Held böse, dann genügt der gewöhnlichen moralischen Auffassung auch nicht einmal die Sühne seines Endes, weil sie Schuld und Strafe nur äußerlich abwägt, aber die innere Verödung, das furchtbare Zusammenbrechen einer solchen

Natur in sich selbst nicht auch in Rechnung bringt. Ist der Held gut, dann erscheint sein Unglück immer als ein unverhältnißmäßig großes, selbst wenn er sich irgendwie vergangen hat (Aristoteles nennt es da noch ein unverdientes): aber eben darin liegt einmal das Tragische und seine erschütternde Wirkung. Der Optimismus, der an den dunklen Abgründen des Lebens, an den düsteren Geschicken der Welt scheuen Schrittes vorübergeht, um sich nicht in dem Glauben an eine gütige Vorsehung beirren zu lassen, ist jene Weltanschauung nicht, aus der Tragödien hervorgehen können; ebenso wenig, als es die Pflicht des tragischen Dichters ist, Beiträge zu einer Theodicee zu liefern, und den erschütterndsten Wirkungen seiner Darstellung aus theologischen oder moralischen Rücksichten zu entsagen. Lessing scheint das letztere allerdings zu fordern. „Verschonet uns," ruft er den Dichtern zu, „ihr, die ihr unser Herz in eurer Gewalt habt, mit den verwirrenden Bildern unverdienter Leiden und Verhängnisse! Wenn wir noch Vertrauen und fröhlichen Muth behalten sollen, so erinnere man uns an solche Fälle so wenig als möglich! Weg mit ihnen von der Bühne! weg, wenn es sein könnte, aus allen Büchern mit ihnen!" — Ein Glück, daß es Lessing mit dieser rhetorischen Apostrophe nicht völliger Ernst war — seine „Emilia" wäre sonst nie geschrieben worden. — —

Lessing kommt nun auch auf das zweite wichtige Moment der Aristotelischen Definition zu sprechen, auf jene viel besprochene Reinigung der Leidenschaf-

ten, die der Auslegekunst und philologischen Klügelei seit jeher so reichlichen Stoff gegeben. Die Tragödie, so müsse man den Philosophen verstehen, soll Mitleid und Furcht erregen, und durch die Art, wie sie beide erregt, diese und derartige Affecte zugleich auch reinigen.

Worin beruhe nun, um es kurz zu sagen, diese Reinigung der Leidenschaften? In nichts Anderem, als in der Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten. Bei jeder Tugend finde sich aber, nach unserem Philosophen, diesseits und jenseits ein Extrem, zwischen welchem sie inne steht. Daher muß die Tragödie, wenn sie unser Mitleid in Tugend verwandeln soll, uns von beiden Extremen des Mitleids zu reinigen vermögend sein; dasselbe ist auch in gleichem Sinne von der Furcht zu verstehen.

Eigentlich sollte (wie der Dramaturg meint) derjenige Erklärer, der den Sinn des Aristoteles ganz erschöpfen will, nach den verschiedenen Combinationen der hier vorkommenden Begriffe, stückweise zeigen a) wie das tragische Mitleid unser Mitleid, b) wie die tragische Furcht unsere Furcht, c) wie das tragische Mitleid unsere Furcht und d) wie die tragische Furcht unser Mitleid reinigen könne und wirklich reinige.

Also: a) das tragische Mitleid muß nicht allein, in Ansehen des Mitleids, die Seele desjenigen reinigen, welcher zu viel Mitleid fühlt, sondern auch desjenigen, welcher dessen zu wenig empfindet;

b) die tragische Furcht muß nicht allein, in An-

sehung der Furcht, die Seele desjenigen reinigen, welcher sich ganz und gar keines Unglücks befürchtet, sondern auch desjenigen, den ein jedes Unglück, auch das entfernteste, auch das unwahrscheinlichste, in Angst setzt.

Gleichfalls muß c) das tragische Mitleid in Ansehung der Furcht dem was zu viel, und dem was zu wenig, steueren, sowie

d) hinwiederum die tragische Furcht in Ansehung des Mitleids. —

Dies scheint spitzfindig, aber es trifft in der That den Kern der Sache. Man darf sich nur nicht durch die mathematische Form der Combination chokiren lassen; sonst ist es ganz richtig, daß die Reinigung der Leidenschaften als ein gegenseitiges Uebergehen derselben in einander aufgefaßt werden muß: Mitleid und Furcht müssen in der lebendigsten Wechselwirkung stehen, eines das andere erregen und mäßigen, fördern und einschränken, je nachdem es sich eben als nöthig erweist. — Wer z. B. zu wenig Mitleid empfindet, dessen Sympathie soll durch die Schauer des Schicksals erregt, durch die mächtige Erschütterung der Frucht aus ihrem Schlummer geweckt werden; wer zu wenig Furcht empfindet, dem soll die lebhafte Sympathie mit dem Helden, das Gefühl der inneren Verwandtschaft mit demselben, auch den Gedanken der Möglichkeit eines verwandten Geschickes erwecken. Wer allzuleicht in Sympathien hinschmilzt, und mit sentimentaler Weichheit im Mitgefühl fremden Schmerzes aufgeht, dem

wird die tragische Furcht dieses Uebermaß von Mitleid einschränken; er wird das allgemeine Menschengeschick, das Jeden, auch ihn selbst, treffen kann, und nicht mehr blos das einzelne Leiden beklagen. Wer zu sehr für sich selbst fürchtet, wird in der Tragödie lernen, durch das Mitgefühl mit dem höchsten Unglück die egoistische Engherzigkeit der Furcht zu überwinden, und in den großen Strom erschütternder Leiden und Schicksale sein eigenes Selbst und dessen beschränkten Erhaltungstrieb vergessen u. s. w. Durch eine solche gegenseitige Reinigung der Affecte in der Tragödie wird ihnen zugleich das Elementare und Pathologische der sinnlichen Heftigkeit, kurz der eigentlich leidenschaftliche Charakter benommen; sie werden zu schönen Bewegungen des Gemüths geläutert, und so in die Sphäre der Reflexion, der freien Betrachtung emporgehoben; was anfangs düster qualmende Glut war, wird zur hellen, leuchtenden Flamme. Die Vehemenz des ersten tragischen Eindrucks klingt in die feierliche Ruhe einer tragisch-ernsten, aber leidenschaftslosen Weltanschauung aus; die Welt liegt vor uns da, als ein mit Geschicken vollgeschriebenes Buch, aber zugleich als eine Aufgabe für die Deutung des Geistes.

Wenn bei dem rein Schönen die Wage des Eindrucks völlig stille steht, so schlägt beim Tragischen die Zunge bald nach dieser, bald nach jener Seite über, so daß fortwährend Gewichte bald da zugegeben, bald dort weggenommen werden müssen, bis sich endlich die Wirkung in ein befriedigendes Gleichgewicht setzt. Im-

mer fängt das Tragische mit einer starken pathologischen Erregung an; es setzt die tiefsten Kräfte des Gemüthes in Aufruhr, sucht sie auch bei solchen Individuen in Bewegung zu bringen, die sich nicht so leicht zu einer starken Emotion des Gefühls bereit finden. Aber dies Alles geschieht nicht in der Absicht, daß es blos bei einer solchen Erregung bleibe; der so tief aufgewühlte Boden des Gemüths soll dadurch nur empfänglich gemacht werden, den Samen der ernstesten, bedeutendsten Lebensanschauungen in sich aufzunehmen. Je stärker die Saiten des Gemüthes vibriren, desto vollstimmiger und reicher wird dann der Zusammenklang, der sich im Geiste harmonisch ordnet.

In gleichem Sinne sucht auch Lessing den unklaren Zusatz in der Aristotelischen Definition, der von der Reinigung „dieser und derartigen" Leidenschaften spricht, zu erklären. Der Philosoph habe dies wohl nicht anders gemeint, als daß alle Nuancen und Modificationen der tragischen Affecte in dieser Reinigung mit einbegriffen seien; nicht blos das eigentlich so genannte Mitleid, sondern überhaupt alle philanthropischen Empfindungen, — nicht blos die eigentliche tragische Furcht, d. i. die Unlust über ein uns bevorstehendes Uebel, sondern auch jede damit verwandte Unlust, auch die Unlust über ein gegenwärtiges, auch jene über ein vergangenes Uebel, Betrübniß, Gram u. dgl. m. In diesem ganzen Umfange soll das Mitleid und die Furcht, welche die Tragödie erweckt, unser Mitleid und unsere Furcht reinigen; aber auch nur diese reinigen und

keine andere Leidenschaften. Auf das Entschiedenste betont es Lessing, daß die Tragödie sich sonst keinen Zweck zu stellen, keine weitere moralische und didaktische Tendenz anzustreben habe; ihr höchster Nutzen sei die Uebung und Veredlung unserer Sympathie, ihre höchste Moral keine andere, als die geläuterte Schicksalsidee. —

Soweit Lessing's Commentar zu Aristoteles.

Nach diesen Darlegungen, zum Theil auch während derselben, wendet sich der Dramaturg gegen die Franzosen und geht mit ihnen wegen der leichtfertigen und sophistischen Auslegung dieser wesentlichen Puncte um so schärfer in's Gericht, da sie sich mit so hochmüthiger Selbstbefriedigung — fast könnte man sagen: mit einem ästhetischen Pharisäerthum damit brüsteten, daß man bei ihnen allein die strengste Beobachtung der dramaturgischen Regeln fände . . . Diesen Nimbus zu beseitigen, war Lessing mit schonungsloser Ausdauer bemüht.

Corneille hatte seine Stücke schon alle geschrieben (so sagt Lessing) — als er sich hinsetzte, die Dichtkunst des Aristoteles zu commentiren. Er hatte fünfzig Jahr für das Theater gearbeitet, und nach dieser Erfahrung hätte er unstreitig vortreffliche Dinge über den alten dramatischen Codex gesagt haben können, wenn er ihn nur während der Zeit seiner Arbeit fleißiger zu Rathe gezogen hätte. Allein dies scheint er höchstens (wie schon früher bemerkt wurde) nur in Absicht auf die mechanischen Regeln der Kunst gethan zu haben. In den wesentlicheren blieb er um ihn unbekümmert, und als

er am Ende gefunden, daß er gegen ihn verstoßen hatte, und gleichwohl nicht gegen ihn verstoßen haben wollte: so suchte er sich durch Auslegungen zu helfen, und ließ seinen vorgeblichen Lehrmeister Dinge sagen, an die er offenbar nie gedacht hatte.

Und wie that er dies? Alle Regeln, die das Wesentliche der tragischen Wirkung betreffen (die, mit einem Wort nicht technischer, sondern ästhetischer Natur sind), trägt er falsch und schielend vor; und weil er sie doch noch viel zu strenge findet: so sucht er, bei einer und der anderen, quelque modération, quelque favorable interprétation; er entkräftet und verstümmelt, deutelt und vereitelt eine jede, — und warum? pour n'être pas obligé de condamner beaucoup de poëmes que nous avons vu réussir sur nos théâtres. Eine schöne Ursache! fügt der Dramaturg ironisch hinzu.

In der That fand der Probabilismus und die Casuistik der Jesuitenmoral, die damals so im Schwang war, ihr entsprechendes Seitenbild an dieser casuistischen Aesthetik, an der feinen Schlauheit und Gewandtheit, mit der man der Poetik des Aristoteles allerlei Concessionen ablistete . . .

Und doch hatte man hie und da in der Hauptsache Recht. Nur darin hatte man wieder entschieden Unrecht, daß man einerseits das Bedürfniß, die tragischen Wirkungen zu erweitern einsah, und doch sich die Miene der strengsten aristotelischen Orthodoxie gab.

Lessing war zu sehr Protestant, um sich solche Deuteleien am Texte gefallen zu lassen. „Das Wort — das

sollt ihr lassen stah'n!" diesen Ausspruch Luthers wiederholte er auf ästhetischem Gebiet. Freilich bestand er auch mit einem gar zu großen Eigensinn auf dem Texte — wie wir gleich sehen werden.

Er geht die Hauptpuncte durch, in welchen die Franzosen, der große Corneille insbesonders, sich an Aristoteles versündigen, und findet folgende heraus:

1) Aristoteles sagt: die Tragödie soll Mitleid und Furcht erregen. Corneille sagt: o ja, aber wie es kommt, beides zugleich ist eben nicht immer nöthig; wir sind auch mit einem zufrieden; jetzt einmal Mitleid ohne Furcht, ein andermal Furcht ohne Mitleid. Denn, wo blieb' ich, ich der große Corneille, sonst mit meinem Roderigue und meiner Chimene? Die guten Kinder erwecken Mitleid, und sehr großes Mitleid, aber Furcht wohl schwerlich. Und wiederum: wo blieb' ich sonst mit meiner Cleopatra, mit meinem Prusias, mit meinem Phokas? Wer kann Mitleid mit diesen Nichtswürdigen haben? Aber Furcht erregen sie doch. — So glaubte Corneille, und die Franzosen glaubten es ihm nach.

2) Aristoteles sagt, die Tragödie soll Mitleid und Furcht erregen: Beides, versteht sich, durch eine und dieselbe Person. — Corneille sagt: wenn es sich so trifft, recht gut. Aber absolut nothwendig ist es eben nicht; man kann sich gar wohl auch verschiedener Personen bedienen, diese zwei Empfindungen hervorzubringen, so wie ich in meiner Rodogune gethan habe. — Das hat Corneille gethan und die Franzosen thun es ihm nach.

3) Aristoteles sagt: durch das Mitleid und die

Furcht, welche die Tragödie erweckt, soll unser Mitleid und unsere Furcht, und was diesen anhängig, gereinigt werden. Corneille dagegen bildet sich ein, Aristoteles habe sagen wollen: die Tragödie erwecke unser Mitleid, um unsere Furcht zu erwecken, und durch diese Furcht dann jene Leidenschaften in uns zu reinigen, durch die sich der bemitleidete Gegenstand sein Unglück zugezogen. Was folgt aus dieser Interpretation, die so ganz und gar willkürlich ist? Es mußten daraus Tragödien entstehen, die nichts weniger als wahre Tragödien sind. Immerhin können es sehr feine, sehr unterrichtende Werke von bedeutendem didaktischen Gehalte sein; sie können die unglücklichen Folgen irgend einer Leidenschaft, z. B. der Herrschsucht, des Ehrgeizes, der Eifersucht u. s. f. recht wohl in's Licht setzen und zu allerlei ethischen und psychologischen Betrachtungen anregen — aber Eines vermögen sie nicht: in dem Gemüthe jene Erschütterung wachzurufen und unser Mitleid so mächtig zu erregen, wie es ein Sophokles, ein Euripides, ein Shakespeare zu erregen verstanden. Eigentlich ging den Franzosen hiezu die pathetische Kraft von vornan ab; da klügelten sie sich denn eine Theorie aus, die diesen Mangel rechtfertigte, ja sogar zu einem Vorzug erhob.

4) Aristoteles sagt: man muß keinen ganz guten Mann, ohne all' sein Verschulden, in der Tragödie unglücklich werden lassen; da so etwas gräßlich sei. Ganz recht — sagt Corneille, ein solcher Ausgang erweckt mehr Unwillen und Haß gegen den, welcher das

Leiden verursacht, als Mitleid für den, welchen es trifft. Wie aber dann, wenn diese Ursache wegfällt? Wenn der Dichter es so einzurichten weiß, daß der Tugendhafte, der da leidet, mehr Mitleid für sich, als Widerwillen gegen den erweckt, durch den er leidet? Alsdann — meint Corneille — brauche man sich gar kein Bedenken zu machen, auch den tugendhaftesten Mann auf dem Theater im Unglücke zu zeigen. — Welche Sophisterei! so entgegnet der Dramaturg. Das gänzlich unverschuldete Unglück eines rechtschaffenen Mannes ist, wie Aristoteles sagt, kein Stoff für das Trauerspiel — denn es sei gräßlich. Aus diesem Denn, aus dieser Ursache macht Corneille ein Insofern, eine bloße Bedingung; allerdings, sagt er, müsse man es für untragisch erklären — aber nur insofern es gräßlich wirke. Und was soll dieses Quid pro quo? Corneille will dadurch nur verschiedene von seinen Stücken rechtfertigen; so die Rodogune, den Heraklius, den Polyeuct. Er glaubt da durchaus nicht gegen die Regeln des Aristoteles verstoßen zu haben; er bildet sich vielmehr ein, es habe dem alten Philosophen blos an derlei Stücken gefehlt, um seine Lehre darnach näher zu bestimmen und verschiedene Manieren daraus zu abstrahiren, wie demungeachtet das Unglück des ganz rechtschaffenen Mannes ein tragischer Gegenstand werden könne. Diese Manieren werden nun des Breiten entwickelt; es ist ja das Hinterpförtchen mit jenem „Insofern" wie mit einem Dietrich geöffnet, durch das die ganze weitere Deduction Ein-

laß findet. Ob aber dadurch die Gränzmark des Tragischen weiter hinausgerückt, oder blos an eine falsche Stelle gerückt ist? Offenbar, nach der Darlegung des Dramaturgen das Letztere!

5) Auch gegen das, was Aristoteles von der Unschicklichkeit eines ganz Lasterhaften zum tragischen Helden sagt, bringt Corneille seine Berichtigungen bei. Mitleid zwar, gesteht er zu, könne er nicht erregen, aber Furcht allerdings; und eines von beiden reicht nach seiner Auffassung schon hin. Ob sich auch keiner von den Zuschauern der Laster desselben fähig glaube, und folglich auch desselben ganzes Unglück nicht zu befürchten habe: so könne doch ein jeder irgend eine jenen Lastern ähnliche Unvollkommenheit bei sich hegen, und durch die Furcht vor den zwar proportionirten, aber doch noch immer unglücklichen Folgen derselben gegen sie auf der Hut zu sein lernen. Auch dies erklärt Lessing für sophistisch; es beruhe auf dem falschen Begriffe, den Corneille von der tragischen Furcht und der Reinigung der in der Tragödie zu erweckenden Leidenschaften hatte. Die Erregung des Mitleids ist, wie früher entwickelt wurde, von der Erregung der Furcht unzertrennlich, und so müßte der Bösewicht, wenn es möglich wäre, daß er unsere Furcht erregen könne, auch nothwendig unser Mitleid erregen. Da dies nun nicht der Fall sei — so falle daher auch die tragische Furcht weg. Jener moralische Schrecken, den uns das Schicksal des Verruchten einflößen soll, ist etwas ganz Anderes, als die tragische Furcht. Er taugt nicht

dazu, unsere tragischen Affecte, sondern höchstens die jenen Lastern ähnlichen, verkehrten Neigungen zu reinigen, deren schwache Keime wir etwa auch an uns vorfinden dürften. Eine Absicht aber, die darauf hinausläuft, ist wieder nur eine moralisch-didaktische, keineswegs eine tragische; es ist ein Effect, den auch die öffentliche Ausstellung des zum Tode verurtheilten Verbrechers macht, aber auch nichts Anderes, als ein solcher.

6. Aristoteles verlangt als erste und wesentliche Eigenschaft eines Helden, daß seine Charakteranlage im Allgemeinen gut sei. „Gut?" sagt Corneille — „ja, wenn gut hier so viel als tugendhaft heißen soll: so wird es mit den meisten alten und neuen Tragödien übel aussehen, in welchen schlimme und lasterhafte, oder wenigstens in gewisser Richtung tadelnswerthe Personen vorkommen." Was folgt daraus? Unter der Güte, welche Aristoteles fordert, sei nicht eben die moralische Güte zu verstehen; es müsse eine andere Art von Vorzüglichkeit damit gemeint sein, die sich mit dem moralisch Bösen eben sowohl vertrage, als mit dem moralisch Guten. Und welche wäre dies? Mit einem Wort: der glänzende und erhabene Charakter irgend einer Neigung, eines vorherrschenden Affects, mag nun dieser tugendhaft oder strafbar sein; le caractère brillant est élevé d'une habitude vertueuse ou criminelle. So sei z. B. die Cleopatra in der „Rodogune" wohl äußerst böse; aber alle ihre Verbrechen seien mit einer gewissen Größe der

Seele verbunden, die so etwas Erhabenes habe, daß man, indem man ihre Handlungen verdammt, doch die Quelle, woraus sie entspringen, bewundern muß. Diese Wendung bringt den Dramaturgen in ernsthafte, sittliche Entrüstung. „Wahrlich," ruft er aus, „einen verderblicheren Einfall hätte Corneille nicht haben können! Befolgt ihn in der Ausführung, und es ist um alle Wahrheit, um allen sittlichen Nutzen in der Tragödie gethan! Denn die Tugend, die immer bescheiden und einfältig ist, wird durch jenen glänzenden Charakter eitel und romantisch; das Laster wird mit einem glänzenden Firniß überzogen, und erweckt durch die falsche Folie, die ihm unterlegt wird, Interesse und Mitleid, wo man keines haben sollte." Wie nun? heißt dies nicht die Poesie durch die Moral contumaciren? Spricht nicht weit mehr der ängstliche Moralist, als der unbefangene Aesthetiker aus dieser Stelle? Ja wohl — und noch aus manchen anderen Stellen der Dramaturgie. Es ist dies nun so ein kleines Restchen der theologischen Eierschale, die an der Falkenschwinge des Lessing'schen Geistes, trotz all' seiner Schärfe und Klarheit doch hängen geblieben ist.

Der Dramaturg bricht diese Materie hier ab, und wir haben keinen Anlaß, sie weiter fortzuspinnen. Corneille hat Recht darin, daß er ebensowohl die Zulässigkeit von ganz tadellosen Helden wie von großartigen Verbrechernaturen vertritt; er hat überhaupt Recht in dem Bestreben, das Terrain des Tragischen über die allzuengen Gränzen des antiken Canons hinauszuführen.

Nur in der Methode seiner Dialektik ist er ein arger Sünder; er geht krumme Wege, um das theilweis mit richtigem Gefühl Erfaßte auch theoretisch zu stützen und zu begründen. Muß er erst durch eine Verdrehung des Aristotelischen Textes sich den Rechtstitel für seine moderne Dramatik erschleichen? Als ob dazu eine Nöthigung da wäre! Man durfte damals nur den Franzosen zurufen: warum wollt ihr denn heimlich stehlen, was ihr euch doch frei und offen nehmen dürft — die Freiheit der Neuerung? Wozu dieser Unterschleif, diese Schmuggelei? Und diese Unredlichkeit rächt sich nur an euch selbst, indem ihr darüber gerade die wesentlichsten Puncte, das eigentlichste Ziel der tragischen Wirkung verfehlt und verkennt! Lessing ging freilich noch viel weiter, indem er gegenüber den Kniffen der französischen Auslegekunst mit eigensinniger, deutscher Ehrlichkeit jenen alten Codex der Poetik Wort für Wort vertrat; es war dies eine seiner geistvollsten Grillen, aber auch nicht viel mehr als dies.

---

2) „Emilia Galotti" (1772); — „Nathan der Weise" (1779).

Nachdem wir der kritischen und ästhetischen Forschung Lessing's auf ihren steilsten Wegen gefolgt sind, sei es uns nun vergönnt, auch der freien Aussicht von dem Gipfel jener Kunsthöhe zu genießen, die er endlich auf diesem mühsamen Pfade gewonnen.

Wieder tritt das Leben an uns heran mit seiner ganzen erwärmenden und ergreifenden Wirkung, nachdem wir uns lange genug in Abstractionen und subtilen logischen Unterscheidungen ergangen; wir fühlen jetzt die tiefste Gewalt des Tragischen, nachdem wir dasselbe mit dem Dramaturgen denkend zu erfassen gesucht. — Zum ersten Male führt uns nun ein deutscher Dichter in das innerste, ehrwürdig düstere Heiligthum der Schicksalsmächte, das durch den Geist der Alten, durch den Genius Shakespeare's geweiht ist, während alle die anderen ärmlichen Versuche bis dahin kaum in den äußersten Vorhof dieses Heiligthums vordrangen . . .

Wir stehen vor dem Meisterwerke Lessing's, seiner Tragödie „Emilia Galotti." „Nach langem, vieljährigen Ringen stieg dieses Stück," nach Göthe's Ausdruck, „wie die Insel Delos aus der Gottsched-Gellert-Weiße'schen Wasserflut empor, um eine kreißende Göttin barmherzig aufzunehmen." Das Sujet der „Emilia" beschäftigte ihn schon frühe. Die erste Anregung dazu erhielt er durch ein spanisches Trauerspiel: „Virginia" von Don Montianoy Luyando, einem Dichter aus der Periode, wo der französische Rococogeschmack auch in Spanien herrschte. Schon 1758, da er einen Augenblick gesonnen war, sich um einen von Nicolai für das beste Trauerspiel ausgesetzten Preis zu bewerben, spricht er von dem Entwurf zu einer „bürgerlichen Virginia," der er den Namen „Emilia Galotti" gegeben. „Er habe," sagt er schon damals, „die Ge-

schichte der römischen Virginia von all' dem abgesondert, was sie für den ganzen Staat interessant machte; er habe geglaubt, daß das Schicksal einer Tochter, die von ihrem Vater umgebracht wird, dem ihre Tugend werther ist, als ihr Leben, für sich tragisch genug und fähig genug sei, die ganze Seele zu erschüttern, wenn auch gleich kein Umsturz der ganzen Staatsverfassung darauf folge." In Hamburg, zehn Jahre später, nahm Lessing diesen Stoff wieder auf; aber erst im zweiten Jahre nach seiner festen Placirung in Wolfenbüttel, im Herbst 1771 griff er das alte Sujet aus früher Zeit mit aller Kraft und Reife männlicher Kunsterfahrung wieder an, um es nun ohne Unterbrechung zu Ende zu führen.

Nachdem Lessing durch die in Hamburg gemachten Erfahrungen die unmittelbaren Beziehungen zum Theater verleidet worden waren, hatte Emilia das besondere Geschick, „fern von der erfrischenden Luft der Bühne, von allen Strömungen eines politischen Schauplatzes, in den Mauern einer Bibliothek in's Dasein gerufen zu werden, gleich einer Quelle im einsamen Gebirge, von dessen metallischen Kern, von dessen Härte und Schärfe aber auch sie etwas angenommen zu haben scheint.*)" In der That ist diesem Stück vor allen anderen Producten Lessing's ein strenger, fast möchte ich sagen, herber Charakter aufgeprägt; die Einsamkeit

*) Danzel's Lessing, fortgesetzt von G. E. Guhrauer. II. Bd. 2. Abtheil. S. 39.

eines tief-ernsten Gedankenlebens umgiebt als eine klare und scharfe, aber sonnenlose Atmosphäre das ganze Werk.

Seltsam spielen die Gegensätze bei Lessing. Mitten in der bewegten Coulissenwelt von Hamburg umgab er sich mit Büchern und allem möglichen bibliographischen Rüstzeug, und die Dramaturgie wurde von einer Nummer zur anderen immer gelehrter — hier dagegen, in den stillen Büchersälen von Wolfenbüttel, wurde es in seiner Phantasie lebendig, und die edelsten Gestalten seiner Dichtung stiegen, festumrissen, vor seiner Seele empor . . .

Die „Emilie Galotti" ist so recht unmittelbar aus der inneren, freien Verarbeitung der in der Dramaturgie aufgestellten Kunstprincipien hervorgegangen.

Er wollte der Nation darin zeigen, wie eine Tragödie aussehe, welche nicht nach einer äußerlich beobachteten Kunstregel, wie die der Franzosen, sondern aus dem rein erfaßten Naturgesetz der dramatischen Composition heraus erfaßt und durchgeführt ist. — Die Erfindung des Sujets ist sehr knapp, in der Behandlung desselben ist, wie Guhrauer sich ausdrückt, „möglichst wenig Materie verbraucht", aber der Stoff ist bis in die letzte Faser hinein organisirt und ausgestaltet, es ist ein fertiges, an allen Theilen vollendetes Kunstwerk. Ist es doch so, als ob Lessing bei dem künstlerischen Verfahren in der Ausarbeitung des Stückes jener treffende Ausspruch der Dramaturgie direct vorgeschwebt hätte: „Die magere Kürze einer Fabel ist ein bloßes Trugbild, das bei dem Bestreben, die Handlung in alle ihre Motive hinein zu ent-

falten, sogleich verschwindet. Wenn der Dichter bemüht ist, die Charaktere und ihre Leidenschaften durch alle ihre allmäligen Stufen hindurchzuführen, daß wir überall den natürlichsten Verlauf wahrnehmen; kümmert es ihn nicht mehr, wie er mit so wenigen Vorfällen fünf Acte füllen wolle — ihm ist nur bange, daß fünf Acte alle den Stoff nicht fassen werden, der sich unter seiner Bearbeitung aus sich selbst immer mehr und mehr vergrößert, wenn er einmal der verborgenen Organisation desselben auf die Spur gekommen ist und sie zu entwickeln versteht." Und daß sich Lessing auf diese organische Entwicklung einer Handlung aus ihrem inneren Lebenspuncte heraus verstanden — das hat er in der „Emilia" glänzend dargethan.

Im Gegensatze zu der französischen Tragödie, welche ihre Stoffe zwar der antiken Welt entlehnte, aber sie mit Beibehaltung der antiken Namen und Situationen dennoch in den Charakteren und Anschauungen modernisirte, unternahm er es in seinem Trauerspiel, einen Stoff des Alterthums mit allen seinen Wurzeln in den Boden der Neuzeit zu verpflanzen, aber dabei das modernisirte Sujet zugleich durch die ganze Strenge der antiken Gesinnung zu adeln. Freilich wurde ihm unter Hand etwas ganz Anderes daraus: statt der republikanischen Tragödie ein Hoftrauerspiel, statt einer das ganze Volk aufregenden Gewaltthat die raffinirten Schleichwege einer geschulten Intrigue und die ungestrafte, verborgene Sünde des Mächtigen; statt der Rache, die an die öffentliche Meinung appellirt, ein heimliches Verbluten

der Tugendhaften, eine Hinweisung von dem irdischen Gericht an die jenseitige Instanz des Göttlichen. Während Virginius mit dem blutenden Messer, das er aus dem Busen der Tochter zieht, das Signal zu einer Revolution giebt — kann Odoardo nichts thun, als den Dolch vor die Füße des Prinzen zu werfen und mit den Worten zu schließen: „Hier liegt der blutige Zeuge meines Verbrechens. Ich gehe und lief're mich selbst ins Gefängniß! Ich gehe, und erwarte Sie, als Richter — und dann dort — erwarte ich Sie vor dem Richter unser Aller!" Der Schluß mußte auf dem Boden moderner Verhältnisse trostloser ausfallen, als auf dem antiken Boden; dort war die Rache beim Volke, hier ist sie bei Gott — und der strafte die Mächtigen damals nur in ihrem Gewissen, wenn sie noch eines hatten.

Die Gewaltthat, die ein Appius Claudius noch inmitten der heroischen Kraft der Republik zu verüben wagte, wurde rasch gestraft und gerächt: sie stand nur als ein vereinzelter Fall da, und war zu brutal und unverhüllt, als daß ihr nicht in einem gesunden, ursprünglichen Gemeinwesen die Rache auf dem Fuße folgen sollte. Aber in dem Zeitalter eines Ludwig's XIV., aus dessen Schule auch der Prinz von Guastalla ist, da stand es anders. Da waren die lüsternen Despoten nicht vereinzelt, es war ein ganzes corruptes Geschlecht, dem erst nach Generationen die weltgeschichtliche Sühne bevorstand. Ihre Sünden machten auch kein solches Eclat, weil die geschulte Willkür behutsamer auftritt und den Lärm zu vermeiden weiß. Die edle

Erregung des Tugendhaften ist in dieser Welt durchaus erotisch, sie wird an ihrer glatten Berechnung zu Schanden. Was hat Odoardo bewirkt, indem er seine Tochter ermordet hat? Die Welt geht ruhig ihren Gang fort, das Nachspiel der Tragödie, an das wir nicht denken dürfen, spielt im Criminalgericht, und die Folgen der That kehren sich nur gegen den Vater selbst, wenn der Prinz nicht so viel Tact hat, den scandalösen Proceß auf gute Manier niederzuschlagen.

Eine Katastrophe der Verzweiflung ist es, die das Stück schließt. Die Wolke, die über demselben niederhängt, theilt sich nicht, die Zeit des Gewitters ist noch lange nicht da, das die Atmosphäre reinigen soll. Kein Blitz zuckt nieder durch die tonlose, schwüle Luft.

In „Kabale und Liebe" von Schiller fühlen wir trotz des gräßlichen Ausgangs nicht diese dumpfe, beengende Wirkung; schon der stürmende Groll und Haß, der durch das Stück braust, hat etwas Erleichterndes; es wetterleuchtet bereits am Himmel, der Zündstoff ist hinreichend aufgehäuft, man ahnt bereits die Nähe eines irdischen Strafgerichtes.

Es ist höchst bemerkenswerth, daß Lessing, dessen Schriften sonst auch nicht die Spur einer politischen Confession enthalten, in der „Minna von Barnhelm" wie in der „Emilia" so geradezu an den geschichtlichen Puls der Zeit fühlt. Freilich absichtslos; aber der große Instinct des Talentes tastet eben weiter als jede Absicht. Dort führt er die Nachwirkungen des siebenjährigen Krieges in halb ernster, halb heiterer Weise vor,

hier analysirt er die tiefe, mit Geist und Geschmack gleißende Corruption der höchsten Lebenskreise, die, bis sie reif war, das große Strafgericht der Revolution heraufbeschwören mußte. War es wohl ein Zufall, daß man, wie Schröder erzählt, die Emilia am Hofe von Braunschweig sogar auf einheimische Verhältnisse bezog, daß das Publicum dabei auf den Fürsten selbst und seine Maitresse, die schöne und vielbeneidete Marquise Branconi, schadenfroh hinwies? Dann spielte der Zufall, merkwürdig genug zum zweiten Male, denn auch in der „Minna" traf Lessing nahe und vielbesprochene Zeitbeziehungen, wenn auch nicht von so localem Charakter, mit scharfer, tiefeindringender Sonde. Doch abgesehen davon, steht so viel fest: mochte auch Lessing immerhin glauben, von der Geschichte der römischen Virginia nur das rein Menschliche, das psychologisch Wahre und Große genommen, sie ganz von politischem Boden abgelöst zu haben — er gab ihr durch diese Modernisirung erst recht eine politische Bedeutung. Was ist uns Hekuba? konnte man bei dem Dolchstoß Odoardo's nicht mehr sagen, wie bei jenem des Virginius. Sittliche Zustände und Bedingungen, die, wie Guhrauer richtig bemerkt, eine That wie die Odoardo's in den Augen des Dichters und Zuschauers möglich erscheinen ließen, mußten schon gleichsam jenen elektrischen Stoff wittern lassen, der dann gegen den Schluß des Jahrhunderts so furchtbar explodirte. Der Dichter hat in seiner Tragödie eines jener Feuerzeichen aufgesteckt, die in langer, langer Kette durch das Zeitalter und die

Literatur fortzucken, bis das letzte derselben in hellem Brande, in wilder, prasselnder Lohe emporsteigt.

Doch es ist Zeit, näher auf den Inhalt des Stückes einzugehen. Betrachten wir zunächst den Charakter des Fürsten. Er ist ein feiner Genußmensch mit starken Gelüsten und begehrlicher Sinnlichkeit, die aber mit gebildeten Sentiments gewürzt und parfümirt ist; dabei geistreich, ein Kunstliebhaber, Meister der Umgangsformen, immer noch nicht einer von den schlimmsten der kleinen Tyrannen. Er beschäftigt sich auch zuweilen mit seinen Unterthanen, arbeitet bei Tagesanbruch in seinem Cabinet, freilich ziemlich ennuyirt von den Fürstensorgen, und durch erotische Gedanken zerstreut und abgezogen. In seiner Lüsternheit ist immer ein gewisser Idealismus. Er ist auch im Stande, lebhaft und mit aller Macht der Leidenschaft zu lieben, aber eben wie ein Fürst, der auch einen Roman rascher erledigen, schneller zum Ziele kommen will, als ein Bürgerlicher. Ein solcher kann sich zur Werbung Zeit lassen, einen langen Ehestand durch nachgenießen: er aber, occupirt wie er ist, verliebt sich rasch und lebhaft, will auch sogleich genießen und selig sein, so lang es eben dauern mag. Ein so heiß ersehntes Ziel laßt ihn auch über die Mittel hinwegsehen, die dazu führen, und Hindernisse der ernstesten Art stacheln nur seine Begier. Der Prinz, wie er hier gezeichnet ist, braucht einen Marinelli, einen Menschen mit einem gewissenlosen Kammerdienerverstand, einen willfährigen Kleinkrämer der Schurkerei, der mit listiger Geschmeidigkeit den Absichten seines

Herrn entgegenkommt, der jene Hebel dafür in Bewegung setzt, die dieser nicht bestimmt zu bezeichnen wagt, für die er ihm aber doch eine Vollmacht en bloc ausstellt. Er braucht, sage ich, einen solchen Menschen unbedingt, damit er seine eigene Gewissenlosigkeit übertünchen, und von all' den gewaltthätigen Mitteln nur nebenbei Notiz nehmen könne, deren er einmal zur Erreichung seiner Zwecke nicht entrathen kann. Wohl ist der Prinz selbst dem Machiavellismus nicht fern; er billigt ein kleines Verbrechen, wenn es heilsam und zweckmäßig ist, und dabei im Stillen bleibt. Nur vor der crassen, handgreiflichen Gewaltthat scheut er zurück — ist aber doch nach einigen flüchtigen Wallungen der Entrüstung eher bereit, die Idee des Rechtsstaates, als seine eigene Leidenschaft fallen zu lassen. Er überredet sich oft selbst, edle Gefühle zu haben, und vielleicht hat er sie zuweilen in der That. Möglich, daß es ihm vom Herzen geht, als er Marinelli's höhnende Bemerkung über Emilia's bevorstehende Verbindung mit Appiani so ernst zurückweist. Immerhin möglich, daß es die Reste seiner edleren Anlage sind, die sich in dem Gefühl für Emilia regen, die ihn so mächtig und unabweisbar zu ihr hinziehen. Das reine, ideale Element, die milde Tugendglorie ihres Wesens ist es, was ihm die früher so mächtigen Reize einer Orsina nicht blos gleichgiltig, sondern fast hassenswerth erscheinen läßt; es ist der stille, engelhafte Zauber, der nach jenem aufreizenden, dämonischen Einfluß um so unwiderstehlicher, schmerzlichsüßer auf ihn wirkt. Für Emilia hätte

er eine andere Stellung im Sinne, als für jene phantastische Gräfin; er denkt nicht daran, die Tochter Odoardo's, den er trotz seiner Opposition gegen ihn achtet, zu seiner Maitresse machen zu wollen; zu einer morganatischen Ehe mit ihr würde er sich ohne Bedenken entschließen. „O Galotti! wenn Sie mein Freund, mein Führer, mein Vater sein wollten!" Diese Worte des Prinzen sind mehr als eine bloße Redensart. Ja man kann sagen, er meint es in seiner prinzlichen Manier ehrlich genug, obgleich auf dem Wege, den er, Emilien zu gewinnen, eingeschlagen, eine blutende Leiche und darneben eine Banditenwaffe liegt . . .

Die Gräfin Orsina gehört nothwendig zur Vervollständigung des Charakterbildes des Prinzen. Sie eröffnet einen sehr bedeutenden Blick in seine nächste Vergangenheit. Um ihre Gestalt sammelt sich all' der verlockende, schwüle Dunstkreis der Leidenschaft, den die Erscheinung Emiliens, wie eine helle Vision, durchleuchtet und zerstreut. Sie hat ihn geliebt, obgleich sie seine Maitresse war, mit einer leidenschaftlichen Glut, die viel zu heiß war, viel zu sehr den gleichen hohen Temperaturgrad hielt, um nicht eine solche anregungssüchtige, des Wechsels bedürftige Natur bald zu ermüden und zu langweilen. Sie, die gewandte und überlegene Weltdame, ist an seiner Seite zur Schwärmerin geworden — und seit sie es geworden, seit sie in ihrer Leidenschaft die Kunst des Calcul's verloren, um auf sein Interesse erregend und stachelnd zu wirken, hat sie das Schicksal aller jener Maitressen erfahren, die sich

nach der Hand aufrichtig in ihren „Freund" verlieben: sie wurde für ihn ennuyant und ohne Umstände bei Seite gestellt. Ein schmerzliches Schicksal für ein so stolzes, stark und wild empfindendes Gemüth! — Daß der Prinz wirklich fesselnd, in hohem Grade gewinnend sein mußte, abgesehen von der liebenswürdigen Grundeigenschaft, daß er ein regierender Fürst war, sehen wir an dem wahnsinn-ähnlichen Schmerz, an dem wüthenden Ingrimm der verschmähten Orsina, der in die gewaltigsten Töne der Leidenschaft ausbricht! Fürwahr — es liegt ein euripideischer Affect in diesen Scenen der Orsina mit Marinelli und Odoardo, etwas von der Erbschaft der Phädren und Medeen! Wenigstens so viel ist gewiß, daß die deutsche Poesie, die in den Typen sanfter, naiv-inniger Weiblichkeit bei Göthe und Heinrich v. Kleist so unvergleichliche Muster aufzuweisen hat, in jenem wild-energischen Feuer des weiblichen Pathos, in jener grellrothen Flammenblüthe der Leidenschaft nichts nur annähernd Bedeutendes hervorgebracht hat.

Neben dieser verderbten, aber modern civilisirten Hofwelt erscheint die Gesinnung der Galotti's allerdings antik rein und edel, aber auch etwas altfränkisch. Odoardo ist wie ein alter Römer: ein trotziger Biedermann, ohne Courtoisie und Nachgiebigkeit gegen die Mächtigen, im Weltgetümmel ein Einsiedler von finsterem Blick, von stoisch-desperater Tugend. Seine Grundsätze sind ihm werther als seiner Tochter Leben — und er opfert es ihnen ohne langes Bedenken. Die

prosaische Erwägung wird leicht die Schritte nachrechnen können, welche Odoardo bei dem Prinzen oder gegen ihn hätte thun sollen, ehe er den Dolch gegen Emilia's Busen zuckte. „Ist denn ihr Schicksal," so fragt Engel, „so entschieden, daß weder dem Vater noch ihr selbst irgend ein anderer Weg zu ihrer Rettung übrigbleibt? Läßt nicht der Odoardo zu schnell alle Hoffnung fahren, gleichsam um dem Dichter zu Ende zu helfen? Kann er nicht Bedenklichkeiten gegen den Aufenthalt im Hause der Grimaldi äußern? u. s. w." Doch auf alle diese Fragen kann man einfach erwiedern: Würde Odoardo so nüchtern-gescheidt dies Alles erwägen, so wäre er eben kein tragischer Charakter; nun ist er aber dieser starrköpfige Idealist, in dem der Dichter einen schroffen Gegensatz zu der schlau berechneten Hofwelt hinstellen wollte, und der darum selbst kein Rechner sein durfte ... Wenn man es genau nimmt, ist wohl diese Gestalt nur aus dem harten Holze eines Princips geschnitzt — aber dabei muß man zugleich die individualisirende Kraft Lessing's bewundern, der aus so sprödem und hartem Stoff doch eine so kräftig-edle Mannesgestalt formen, so tiefen Antheil für sie zu erwecken wußte.

Immerhin erschien es aber dem Dichter in den modernen Verhältnissen unnatürlich, daß Odoardo den Entschluß, die That des Virginius zu wiederholen, nur aus sich selbst schöpfen sollte. Die Hebel dafür sind meisterhaft in Bewegung gesetzt. Die beleidigte Buhlerin muß alle Stacheln ihres Ingrimms, ihrer wüthenden Verzweiflung nach Außen kehren, um dadurch den

Tugendzorn des Odoardo zu einem solchen Gedanken aufzureizen — ja die verabschiedete Favoritin muß ihm selbst den Dolch in die Hand drücken, der in dieser das Opfermesser eines abstracten Moralprincips werden soll.

Ich spreche von der Heldin, von Emilia zuletzt — und dies nicht ohne Grund. Vorerst spricht man von der Opferstätte, von den Vorbereitungen zur Opferung, und dann erst von dem Opfer selbst. Emilia hat von Anfang an die Weihe dafür und die reine Kälte — auch der Schmuck fehlt ihr nicht zu dem tragischen Gang — die weiße Rose in dem wallenden Haar! Es scheint, daß sie den edlen, kalt gemessenen Appiani mehr achtete als liebte, daß die streng geschlossene Knospe ihrer Keuschheit den Hauch wahrer Liebe nie verspürt habe. Eine ängstliche Erziehung hat ihre Entwicklung überwacht, ihre Gefühle gegen den Pesthauch der Zeit förmlich contumacirt, aber sie selbst auch gegen jede Regung ihres eigenen Herzens scheu und mißtrauisch gemacht. Zwischen Haus und Kirche giebt es für sie kaum eine Welt; und was ihr unterwegs begegnet, setzt sie in Schreck und Verwirrung, weckt in ihr fremden, ungeahnten Aufruhr. Gesteht sie es doch selbst ihrem Vater, eine Stunde im Hause der Grimaldi, einem Hause der Freude und Weltlust, habe so manchen Tumult in ihrer Seele erweckt, den die strengsten Uebungen der Religion kaum in Wochen sänftigen konnten. Ihre Tugend, ein Treibhausgewächs in einer verderbten Welt, fürchtet sich selbst vor der Möglichkeit der Verführung, die ihr droht; zart und rein wie eine Rose,

bebt sie doch vor dem Sturm, der sie zu entblättern vermag. Einem schüchternen Reh gleich, sieht sie fortwährend den Raubvogel über ihrem Haupte kreisen. Athemlos hat sie sich vor dem Prinzen geflüchtet, wo ein gefaßtes, strenges Wort ihn in die Gränzen gebührenden Betragens hätte zurückweisen können; zum zweiten Male, und ernster von ihm bedrängt, weiß sie keine andere Zuflucht, als den Tod.

Die Frage von der Unschuld der Emilia hat zu manchen müssigen Discussionen Anlaß gegeben, beiläufig so wie die von der Unschuld der Ophelia. Jene Aesthetiker, die zum Tragischen immer den nachweisbaren Fehltritt brauchen, müssen sich allerdings in diese Erörterung einlassen, und haben dann schon viel gewonnen, wenn sie an Emilien eine „Gedankenschuld," eine innere Umstrickung ihres Sinnes durch den Eindruck, den der Prinz auf sie gemacht, nachweisen können. Dann ist ja Alles gut; ihr Tod erscheint als eine Buße, die sie sich selbst auferlegt, als eine Strafe für die im Herzen aufkeimende, nur der psychologischen Mikroskopie bemerkbare Sünde; die poetische Gerechtigkeit ist gerettet. Rötscher*) weiß dies ganz genau, wie tief der Prinz auf Emilien eingewirkt. „So sehr sie ihn auch sittlich verachte, so sehr sich das Bewußtsein der Braut Appiani's gegen die Leidenschaft des Prinzen empöre, so unfreiwillig erscheine doch selbst Emilia in seinen Zauberkreis gebannt. Der Prinz sei der Mann,

*) Cyclus dramatischer Charaktere II., 205.

der durchaus nicht dem Ideal sittlicher Würde, das Emilia in sich trägt, entspreche, aber welcher das Weib in seinem geheimsten Empfinden ergriffen, und bisher selbst verborgene Tiefen der Leidenschaften in ihr aufgewühlt habe." Fein, aber spitzfindig! Ist denn die Furcht vor möglicher Verführung schon das Eingeständniß, daß sie im Herzen bereits begonnen habe? Wohlgemerkt, bei einer weiblichen Natur, wie sie hier Lessing gezeichnet hat: von jener nonnenhaften Keuschheit, die schon den Traum einer sinnlichen Regung für Sünde hält . . . Ich will es nicht vertreten, daß dieses Charakterbild wahr sei, kann aber auch nicht gegen die Absicht des Dichters Fremdartiges hineindeuten. Etwas Problematisches, Unaufgelöstes liegt allerdings in diesem Charakter, und darum finden sich practische Kenner des Frauenherzens in dieser Gestalt nicht zurecht, die gleichsam nur auf den Spitzen der Zehen den Boden der schmutzigen Erde zu berühren scheint. Göthe z. B. nimmt es ohne weiters an, daß Emilia den Prinzen liebe, und findet darin einen Fehler des Stücks, „daß es nirgends ausgesprochen sei, und nur subintelligirt werde. Die Liebe sei zwar angedeutet, erstlich in der Art, wie sie den Prinzen anhört, wie sie nachher in's Zimmer stürzt (denn wenn sie ihn nicht liebte, so hätte sie ihn ablaufen lassen); zuletzt sogar halbausgesprochen, aber ungeschickt, in ihrer Furcht vor des Kanzlers Hause." Das wäre etwa die Emilia Göthe's — aber ich muß zweifeln, daß es jene von Lessing sei. Ihre Verwirrung gegenüber dem

Prinzen erklärt sich einfach, wie ich schon bemerkte, aus ihrem weltscheuen Charakter, den das ganz Unerwartete sogleich aus der Fassung bringt, die sie sich später bei ruhiger Ueberlegung wieder erringt. Kann sie, deren vorherrschender Zug stille Sittigkeit, deren Grundtugend kindlicher Gehorsam ist, wohl jene Selbstständigkeit, jenes resolute Wesen nach Außen hin zeigen, um der Zudringlichkeit eines galanten Fürsten etwas Anderes, als passive Abwehr entgegenzustellen? Gerade diese Verwirrung beweist ihre innere Unschuld mehr, als eine schnelle Gefaßtheit thäte, da diese schon eine gewisse sociale Erfahrung und Routine voraussetzt. Den tragischen Ausgang halte ich dadurch für hinreichend motivirt, daß sie, nachdem sie den Tod Appiani's erfahren und den Sinn der ganzen blutigen Intrigue durchschaut, mit einer gewissen fanatischen Sehnsucht selbst nach dem Tode verlangt. Ist nicht jede Stunde länger, welche sie auf dem brennenden Boden des fürstlichen Schlosses verweilt, ein Pfeilschuß auf ihren Frauenruf, eine Entehrung wenigstens in den Augen der Welt? Müssen ihr nicht die liebeglühenden Blicke des Prinzen Angst und Entsetzen erwecken? Jene Worte von den Wallungen ihres *eigenen* Blutes sollen nur ein stachelndes Motiv *mehr* sein, um den Dolch in der Hand des Vaters gegen ihre Brust zu lenken.

Mit Recht ist seit jeher die mustergiltige Composition dieser Tragödie bewundert worden, an deren strengen Consequenz noch jeder dramatische Dichter seine Studien machen kann. Die Handlung ist in einen

knappen Zeitraum zusammengedrängt; sie überschreitet nicht das aristotelische Maß der Einheit der Zeit. Ehe eine Rose verwelkt, hat sich das ergreifendste tragische Schicksal vollendet. Das Kunstvolle in der Anordnung der Handlung liegt darin, daß sich das scheinbar ganz Zufällige ganz folgerichtig in den Ring der Nothwendigkeit zusammenschließt. Der Brief der Orsina, den der Prinz des Morgens gleichgiltig und ungelesen hinwirft, erklärt ihr Erscheinen im 4. Acte und ihr Eingreifen in die Katastrophe; der Gang des Prinzen nach der Dominikanerkirche und die Intrigue Marinelli's sind mit großer Feinheit und Berechnung zusammengedacht, um sich in ihrer Wirkung überraschend zu kreuzen. Gegen die Continuität der Entwicklung, welche dieses Trauerspiel aufweist, erscheint die Göthe'sche, ja auch die Schiller'sche Compositionsweise viel derber angefaßt, viel oberflächlicher zusammengefügt; hier dagegen ist eine Kunst dramatischen Gefüges, ein Eingreifen des Räderwerks der Motive, das diese Tragödie zu einem wahren Unicum macht.

Wenn sich „Emilia Galotti" von dem unheimlichen dunklen Hintergrund der politischen Verhältnisse des Jahrhunderts tief-tragisch abhebt — so umfängt uns in „Nathan dem Weisen" helles, klares Licht und freier Himmel. Auf diesem Felde war die Zeit siegreich; während Alles noch in politischer Unfreiheit gefangen

lag, waren bereits die Fesseln der geistigen Knechtschaft gesprengt; aus dem dämmerigen Halbdunkel der Kirchen hatte sich der Geist in's Freie gerettet und schwebte frei über den dunstigen Wolken des Aberglaubens in reinen, sonnigen Höhen.

Wie „Nathan der Weise" als eine herrliche Blüthe überraschend über den stachlichten Distelarmen der Polemik Lessing's emporsteigt, ist bekannt und wurde auch früher erwähnt. Es ist nicht meine Aufgabe, hier diese Bezüge aufzuweisen; haben wir es doch mit Lessing dem Dramatiker, nicht mit Lessing dem Theologen zu thun. Allerdings gehört „Nathan" nicht allein der Geschichte des deutschen Drama's, sondern weit mehr noch der Geschichte der Ideen und des menschlichen Culturgangs im Allgemeinen an; auch der Form nach ist er gleich den Dialogen Platons ein philosophisch-dialektisches Kunstwerk, dem aber Lessing zugleich die volle Wärme und den Pulsschlag des dramatischen Lebens zu geben wußte. Hier liegt auch der Schlüssel zu der Composition des Stückes. Der Geist hat sich da so eigentlich seinen Körper gebaut; der Gedankeninhalt ist das Erste, die dramatisirende Einkleidung erst das Zweite, das an diesem Werke in Betrachtung kommt. Eben in diesem Sinne ist es ganz ähnlich concipirt, wie das Symposion oder der Phädon des Platon, wo eine Reihe philosophischer Gespräche durch die Anknüpfung an eine concrete Situation belebt und gleichsam colorirt wird; und wie dort der idealisirte Sokrates als der Genius der platonischen Philosophie den Mittelpunct

bildet, so beherrscht hier die milde, hohe Gestalt Nathan's, zu dessen Zeichnung Lessing Züge aus Mendelssohn's Wesen genommen haben soll, mehr ideell als dramatisch das Ganze.

Nach den heftigen Glaubenskämpfen der früheren Zeit war das achtzehnte Jahrhundert das der Toleranz. Schon Bayle sprach die Forderung unbedingter Glaubensfreiheit, humaner Duldung aller Religionsparteien auf das Entschiedenste aus, und später kennt man von Friedrich dem Großen jenes berühmte Wort, daß in seinen Staaten ein Jeder nach seiner eigenen Façon selig werden möge. Diese Duldung entstand aus dem Zweifel, aus der Abkühlung der religiösen Ueberzeugung, ja geradezu aus der Resignation, in diesem Puncte es je zu einer festen Ueberzeugung bringen zu können.

Man darf es wohl sagen: erst der Zweifel rief das Evangelium der Liebe hervor und setzte es an die Stelle des Symbolums des Glaubens. Der volle, ganze Glaube ist immer ausschließend, ja geradezu intolerant; sei es nun ein Glaube in religiösen oder weltlichen Dingen. Die duldungsvolle Liebe ist eine Tochter der Skeptik; ihr ungleicher Halbbruder, aber von derselben Mutter geboren, ist jener Geist des scharfen, sarkastischen Kriticismus, wie wir ihn z. B. in Voltaire's Schriften finden. Wenn der Zweifel eine bloße Verstandessache ist, dann schärft er sich stets zu jenem schneidigen Hohne zu; beschäftigt er das Gemüth, dann erzeugt er jene menschlich-milde Nathanstimmung, wie sie uns aus Lessing's Drama so wohlthuend-warm, so

versöhnend anweht. Es ist diese Dichtung das rechte Evangelium des Denkglaubens und der Duldung; der Held selbst ist gleichsam der Genius der ganzen Gedankenrichtung, der die Strömung, die sich durch alle Adern des Jahrhunderts ergoß, in das Bett einer klaren Anschauung leitet.

Das ganze Stück beruht auf der idealen Fiction eines Friedensschlusses zwischen den monotheistischen Hauptconfessionen, die sich in dem engsten Kreise einiger auserwählten Individuen mit einander verständigen. Nur unter Individuen, nicht unter Nationen kann eine solche Verständigung stattfinden — dies scheint der Hintergedanke zu sein. Das Kühne der Erfindung liegt darin, daß eben jene Verständigung in ein Zeitalter versetzt wird, wo in den großen Massen, in der historischen Weltbewegung die Gegensätze der Confessionen gerade am wildesten gegeneinander prallten. Die Judenmetzeleien haben selbst Nathan's Haus auf's Traurigste verödet; der junge Tempelherr ist mit genauer Noth dem Tode entgangen, dem alle seines Ordens in Saladin's Gefangenschaft verfallen; mit den Moslem's kämpfen die Christen in fanatischem Streit um das gelobte Land. Nach Jerusalem, auf welches alle drei monotheistischen Religionen gleiche Ansprüche erheben, ist in sinnreicher Wahl die Handlung verlegt. Aber gerade die bedeutendsten Vertreter dieser Glaubensparteien, von denen man meinen sollte, sie müßten jenen Ansprüchen erst einen recht energischen Ausdruck geben, sind in ihrem Innern dagegen ganz

gleichgiltig. Sultan Saladin steht wohl mit seinen Truppen an der Spitze seiner Glaubenspartei, der Tempelherr kämpft wenigstens in den vordersten Reihen der Seinen, aber ihre Gesinnung berührt diese äußere Stellung nicht. Saladin denkt durchaus frei und edel, als hätte er schon selbst den Bayle gelesen, — er hat sogar einen gewissen Josefinischen Liberalismus, und mahnt in mehr als einer Beziehung an die aufgeklärten Souveraine des 18. Jahrhunderts. Der Tempelherr hat sich mit einem gesunden und noblen Naturell, mit einer gewissen soldatischen Gleichgiltigkeit über die dogmatischen Schranken des Glaubens hinweggesetzt, — Nathan hat über die Sache gründlich geforscht und sie zur vollen Klarheit einer bedeutenden geistigen Anschauung gebracht. Es kommt jetzt nur darauf an, der freidenkerischen Reflexion Saladin's die höhere Bahn zu zeigen, das edle, aber vor Vorurtheilen nicht ganz gesicherte Gefühl des Tempelherrn durch das Licht einer klaren Einsicht zu läutern. Beides vollführt Nathan mit ebenso viel begeisterter, höherer Erleuchtung und sittlichem Ernst, wie mit praktischem Tact und weltlicher Klugheit. Wie er seine liebe Recha außerhalb eines jeden positiven Glaubens in der reinen Religion der Ethik erzogen, so leitet er mit leiser, behutsamer Hand auch den Sultan und den Tempelherrn auf jenen Standpunct hin, von wo aus sie den Lichtfaden reiner und unbefangener Menschen- und Gottesliebe durch die verschiedenen Culte sich hindurchschlingen sehen.

Die Situationen des Drama's sind organisch aus

dem Plan der Handlung heraus entwickelt, dabei aber auch für den doctrinairen Zweck so bequem aneinandergereiht, daß die wichtigsten Puncte aus dem Programm der Duldung und des Vernunftglaubens dabei alle zur Sprache kommen können. Wie herrlich ist zuvorderst der Kreis der Figuren ausgedacht, zwischen denen das Problem des Stückes zur Lösung kommen soll! Da ist doch fast eine jede mögliche Beziehung zum ideellen Hauptthema in einer bezeichnenden Gestalt verkörpert! Und was das Bewunderungswürdigste dabei ist — mag auch der Kern des Stückes noch so didaktisch sein — in der Charakteristik und Handlung ist doch so viel Lebensfülle, daß das Ganze darüber ein völlig concretes Interesse gewinnt. Das Familienband, das um die Hauptpersonen sich schlingt, die ohne es zu wissen, einander leiblich verwandt sind, aber in dem Stücke sich erst zusammenfinden und einander auch geistig verwandt werden sollen — dieses innige Band ist gleichfalls ganz sinnbildlich gemeint. Es ist darin die ursprüngliche Verwandtschaft der drei monotheistischen Confessionen symbolisirt, die aber erst in der Religion der Zukunft zum klaren, allgemeinen Bewußtsein kommen soll: dann wird Jude, Mohamedaner und Christ es erkennen, daß sich ein gemeinsames Band tiefer, innerer Verwandtschaft um sie Alle schlinge.

So werth uns „Nathan der Weise" wegen seines keuschen sittlichen Inhalts, und wegen der geistvollen Verbindung des ideellen Zwecks mit der künstlerischen Form sein muß — es läßt sich nicht leugnen, die

Hauptfehler der Aufklärungstendenz des Jahrhunderts treten an diesem classischen Werke gleichfalls zum Vorschein. Dahin gehört vorzugsweise das Bestreben, das Leben der Geschichte auf einige, im Grunde genommen nicht sehr inhaltsreiche Abstractionen zurückzuführen. Es lag dies schon einmal in der Richtung der Zeit: die farbige Mannigfaltigkeit der Wirklichkeit, alles Besondere und Eigenartige, das sich aus der Verschiedenheit der Nationalitäten und ihrer Entwicklung erklärt, wurde nicht näher beachtet, es wurde unter das Winkelmaß einer generalisirenden Auffassung gebracht, und ganz einfach gesagt: Dies ist nach den allgemeinen Gesichtspuncten des Verstandes daran gut und brauchbar, dies aber nicht. Man war schon einmal gewohnt, Alles und Jedes mit der einförmigen, weißen Tünche des „allgemein Menschlichen, der reinen Humanität" anzustreichen. Alle historisch entwickelten Formen der Existenz, die nur culturgeschichtlich aufgefaßt werden sollten, wurden schematisirt, und durch das Zurückführen auf eine Handvoll von Kategorien ihres reichen lebendigen Inhalts beraubt. So verfuhr man mit den positiven Religionen, mit dem positiven Recht, dem lebendigen Staat und der lebendigen und naturwüchsigen Kunst und Poesie. Man construirte sich eine allgemein-giltige Naturreligion, ebenso ein Naturrecht, einen Naturstaat, eine natürliche Poetik und Kunstregel; aber wenn man näher darauf eingegangen wäre, hätte man finden müssen, daß die Natur überall von dem Mannigfaltigen, nicht von dem Einförmigen ausgeht, und das letztere erst ganz zuletzt

durch die Anatomie des Begriffs aufgefunden wird. In der Kunst und Poesie hat Lessing die kahle Gleichförmigkeit der Abstraction schon siegreich bekämpft — aber in der Theologie ist er darin noch zum Theil befangen geblieben.

Die deutsche Aufklärung stellte sich wie die Engländer Tindal, Morgan, Chubb auf den Standpunct der rational faith, d. i. des Denkglaubens. Letzteren galt das Christenthum, wenn man es von der Nachwirkung jüdischer Localideen oder von späterem Priesterzusatz entkleide, als die reine Natur- oder Vernunftreligion; daran dachten sie freilich nicht, daß diese äußere Erscheinungsform des Christenthums der historische Leib sei, in welchem es lebt, in dem sich seine Seele entwickelt hat, nicht aber ein Gewand, das ohne Beeinträchtigung seines Wesens ihm angelegt worden sei und das man ihm ebenso wieder ausziehen könne. Wie die englischen Deisten im Christenthum den Kern der reinen Vernunftreligion fanden, so hätte man ihn auch im Judenthum, im Islam u. s. f. entdecken können; man brauchte eben nur von allem Geschichtlichen, Bestimmten darin zu abstrahiren, man brauchte blos einen Destillationsproceß mit den positiven Religionen vorzunehmen, durch den man den localen oder historischen Beigeschmack derselben entfernte — und dann kam man immer wieder auf das farb- und geschmacklose Wasser der sogenannten Naturreligion. Diese Consequenz spricht auch „Nathan der Weise" ausdrücklich aus — ja sie ist sogar sein wesentlicher Inhalt. Was enthält

aber jene Naturreligion? Nichts als einige einfache moralische Sätze, gewisse unantastbare Vorschriften der Nächstenliebe, der duldenden Humanität ꝛc., die man im Christenthum, aber ebenso im Buddhismus oder in der Religion des Confucius findet.

Also zwischen den vernünftigen Genossen der verschiedenen Culte ist eine solche Verständigung möglich, wie sie im Nathan so schön zur Darstellung gebracht ist. Oder genauer gesagt: zwischen denjenigen, bei denen das moralische Gewissen über die Religionsansicht, das sittliche Gefühl über den dogmatischen Eifer prävalirt. Der Engländer Tindal sagt, man müsse nothwendig annehmen, daß vom Anfang an nur Eine wahre Religion gewesen, nämlich jene, durch welche alle Menschen erkennen können, was ihre Pflicht sei. Denn was sei die wahre Religion Anderes, als die stete Neigung des Gemüthes, Gutes zu thun, um Gott zu gefallen, indem wir uns seinen Absichten gemäß verhalten. Ganz ähnlich verweist Nathan vom Dogma zur Ethik in dem Schluß der berühmten Parabel:

Wohlan!
Es eif're Jeder seiner unbestochenen
Von Vorurtheilen freien Liebe nach!
Es strebe von euch Jeder um die Wette,
Die Kraft des Steins in seinem Ring an Tag
Zu legen! komme dieser Kraft mit Sanftmuth,
Mit herzlicher Verträglichkeit, mit Wohlthun,
Mit innigster Ergebenheit in Gott
Zu Hilf'! Und wenn sich dann der Steine Kräfte
Bei euern Kindes-Kindes-Kindern äußern:
So lad' ich über tausend, tausend Jahre
Sie wiederum vor diesen Stuhl.

Der Zweck, der Nutzen des Glaubens sollte also die Moralität sein. Die Parabeln Christi und die äsopischen Fabeln hatten, wie man es damals auffaßte, dieselbe Tendenz: die allbekannten Grundsätze der Moral zu lehren und einzuschärfen. Was man damals von der Dichtkunst verlangte, forderte man noch weit nachdrücklicher von der Religion — nämlich den didaktischen Nutzen. Freilich erzeugt eine jede Religion eine bestimmte sittliche Anschauung — aber diese wächst von selbst aus den Lebenssäften der ersteren, wie die Frucht am Baum. Damals wollte man jedoch die Palme der Religion ebenso an dem Spalier einer nüchternen Moral ziehen, wie den Lorbeer der Poesie.

Seien wir aber trotzdem gegen das Jahrhundert des nivellirenden Rationalismus nicht undankbar. Die Aufklärung war kaltes, ernüchterndes Wasser — aber dieses spülte die Blutflecken des Fanatismus von den Blättern der Geschichte hinweg. Wenn sie auch den Reichthum der Natur und des concreten Lebens verkannte, sie hat uns an die innere Einheit des Menschengeschlechtes erinnert, sie hat das freie Bewußtsein des Individuums in sich selbst befestigt und begründet, und bei diesem unendlichen Gewinn lassen sich die Irrthümer, die nebenbei unterliefen, leicht in Kauf nehmen, um so mehr, da sie nachträglich ohne Schwierigkeit corrigirt werden konnten.

Vollends in Deutschland verdient der hohe sittliche Ernst unsere Bewunderung, mit welchem hier die Befreiung des Verstandes aus den Fesseln der Tra-

dition auftrat. In England nimmt sie sehr bald bei Bolingbroke, bei Chesterfield den Charakter weltmännischer Blasirtheit an, in Frankreich verzieht sie sich bei Voltaire und den Encyklopädisten zur höhnischen Grimasse einer kalten Ironie — in Deutschland bleibt die Aufklärung eine Herzenssache und behält die volle Wärme der Ueberzeugung, des Gefühls. Und dafür sind die Werke, mit denen Lessing sein thätiges, inhaltsvolles Leben beschloß, der bedeutendste Beweis.

Wenden wir dem Gemüthszustande Lessing's, der Stimmung desselben einige Beachtung zu, in der er mit jenen letzten, eigenthümlich-wunderbaren Productionen sich beschäftigte. Er war tief vereinsamt; was ihm vor Allem werth gewesen, war dahin — seine Gattin war todt, an deren Seite er nach einem langen unstätten Leben wenige Jahre häuslichen Glückes verkostete. Er wollte es auch so gut haben, wie andere Menschen — aber dies Glück war ihm nicht auf lange gegönnt! Nun ist er sich ganz allein überlassen. Wie oft wünscht er, in seinen alten isolirten Zustand zurücktreten zu können, nichts zu sein, nichts zu wollen, nichts zu thun, als was der gegenwärtige Augenblick mit sich bringt! Aber er hat schon einmal eine tiefere Befriedigung des Gemüths kennen gelernt, und kann dies nicht mehr vergessen. Von der Welt in hypochondrischer Abkehr sich verschließend, arbeitet er fortan Tag für Tag in dem Sterbezimmer seiner Frau. Vor ihm sitzt leise spinnend sein Kätzchen auf seinem Studiertische — sonst tiefe Stille umher — nur der Geist der lieben

Todten umweht ihn in ahnungsvoller Gegenwart. Sachte schreitet die Krankheit schon fort, die auch seinem Leben bald ein Ende machen soll. Als Individuum hat er mit dem, was ihm an's Herz gewachsen war, abgeschlossen — was er noch ferner hervorbrachte, gehört dem Genius der Menschheit selbst an, dem er sich in geheimem Verständniß zugesellt, es stammt aus jenem reinen Aether der Gedanken, in den die schwankenden Wolkenbildungen vergänglicher Liebe, wechselnden Hasses nicht mehr aufsteigen. . . .

Nach dem Zorneseifer, nach der männlichen Erhitzung des Streites mit dem Hauptpastor Götze — welcher Friede ist es, der durch seine letzten Schriften hindurchweht! Er vertieft sich in den göttlichen Plan der Erziehung des Menschengeschlechtes, er sucht Trost in der Befestigung und Vertiefung langgenährter, philosophischer Ideen. Was kümmern ihn die Zeloten, die ihm noch zankend nachrufen? Mit priesterlichem Ernst tritt er in's Allerheiligste und hört nicht mehr auf das Geschrei im Vorhof. Es wird ihm nun klar: Was die Erziehung bei dem einzelnen Menschen ist, das sei die Offenbarung bei dem ganzen Menschengeschlechte. Erziehung ist Offenbarung, die dem einzelnen Menschen geschieht — und Offenbarung ist Erziehung, die dem Menschengeschlechte geworden ist und noch wird. Das alte Testament sei das erste, die Evangelien das zweite bessere Elementarbuch in dem pädagogischen System der Gottheit. Aber es wird das dritte Weltalter noch kommen, die Zeit eines neuen

ewigen Evangeliums, die Zeit des reinen Deismus und der reinen Humanität, wo Religion und Ethik ungetrennt ineinanderfließen . . .

Ein breiter Lichtstreif klarer Gedanken erhellt vor ihm den Weg, den die Menschheit langsam, auf scheinbaren Abwegen, diesem Ziele entgegenwandelt. Da regt sich mit einem Male wieder der Dichter in ihm — und wie er den Weg erschaut, so stellt er noch die Gestalt des Führers hinzu, die mit leiser Hand die Menschen einige Schritte auf dieser Bahn weiter leiten soll, bis zu dem Puncte, wo sich ihrem Blicke wenigstens die Aussicht auf jenes Ziel eröffnet. Und dieser Führer ist — Nathan. In der Stille des vereinsamten Gemüthes reifte in ihm diese milde, ernste Denkergestalt, wie früher in den bunten, rauschenden Zerstreuungen der Kriegszeit die kräftigen Soldatenfiguren, die heiter-resoluten Frauengestalten des Lustspiels „Minna von Barnhelm" in seinem Geiste sich entwickelten.

So ist denn das letzte Werk Lessings bei seinem allgemeinen Ideengehalt zugleich auch sein subjectivstes Werk, in dem Sinne, daß er sein innerstes Wesen, sein ganzes weites Gemüth darin ausspricht — freilich ein Gemüth so hell und klar, so ohne alles mystische Dunkel, daß der Verstand darin wie in seinem eigenen Hause wohnt. Bei anderen Dichtern gehören die vollen subjectiven Ergießungen ihrer Jugend an, meist in ihren Erstlingsproducten pocht das eigenste Herzblut ihrer Gefühle und Anschauungen — bei Lessing aber sammelt sich so

spät erst die ganze, gediegene Innerlichkeit seines Geistes, die früher nach allen Seiten hin auf fremde Stoffe abgelenkt worden, um sich aber da in einer um so reineren, gehaltvolleren Weise mitzutheilen. In diesem Sinne auch bleibe Nathan für alle Zeit der Nation heilig und werth, als eines der köstlichsten Vermächtnisse, welches ihr der edelsten Geister Einer aus dem reichen Schatze seines Herzens hinterlassen.

Wenn wir nun zum Schluß noch in einigen Blicken auf Lessings ganzes Wirken und Dichten zurückschauen, so können wir nicht anders, als mit der größten Ehrfurcht bei dieser hohen Gestalt verweilen, die schon alle Fäden der weiteren Literaturentwicklung in fester Hand beisammenhält und deren Werke dem Roste des Veraltens noch immer siegreich widerstehen! Es ist wohl wahr: unsere Bildung ist reicher geworden, unsere Poesie hat eine fein gestimmte Scala von Empfindungen aufzuweisen; wir haben gleichsam unser Gefühl für die Halb- und Vierteltöne der lyrischen Stimmung geschärft — ob aber die Dichter der Folgezeit so die ganze Kraft der Ueberzeugung, die volle männliche Gediegenheit des Charakters beim Denken und Dichten einsetzten? Ob je ein Anderer mit solcher Kühnheit und Entschiedenheit der Gesinnung auftrat, mit solchem streitbaren Muth für seine literarischen Tendenzen zu kämpfen verstand? Ich glaube nicht! Oft erscheint mir Lessing so wie jener Volker, der Freund Hagens, der kriegerische

Spielmann im Nibelungenlied, der so süß auf der Geige spielt und so scharf mit dem Schwerte d'rein haut, und bei dem das Lied Geigenstrich und Schwertstreich in mannigfachen Bildern zusammenstellt, ja oft das eine mit dem anderen spielend verwechselt. Solch' ein Kämpfer ist auch Lessing; und wenn er die blanke Waffe, die er im polemischen Streit gebraucht, hinlegt auf den Altar, dann erklingt sie hell und rein, als ob sie eine verzauberte Lyra wäre, und glänzt weithin in magischem Schimmer.

Noch einmal komme ich auf die schon früher zurückgewiesene Behauptung zurück, daß Lessing denn doch nur ein Verstandesdichter sei, daß gerade die Streitkraft seiner Dialektik, jene ohne Widerspruch bewunderte polemische Virtuosität die Ursprünglichkeit seiner poetischen Anlage bezweifeln lasse. Eine gewisse Strenge und Nüchternheit liegt allerdings in der Lessing'schen Dichtung. Seine Phantasie bewegt sich zunächst in der Form der Allegorie und Parabel: es sind die feinsten und überraschendsten Combinationen, die sich ihm momentan in Bilderreihen umsetzen, und zwar in solche, die den Gedanken in der mannigfachsten Spiegelung wiedergeben. Diese Verbildlichung Lessing's hat einen eigenthümlichen, kalten und hellen Glanz; es fehlt ihr der Duft und die Wärme, das Dämmerlicht der Stimmung; es sind nicht Blumen, die ihre Kelche im Sonnenschein erschließen, sondern wie scharfkantige Crystalle, die im Lichte hin und her gewendet nach allen Seiten blendend aufblitzen. Man würde aber sehr fehlen, dieser specifischen Form der Anlage jeden unmittelbaren Antheil der Phantasie

abzusprechen. Wenn man Lessing einer bloßen Verstandesdichter nennt — so müßte man Schiller z. B. auch als solchen bezeichnen; ja ich möchte sogar die Behauptung wagen, daß Stücke, wie die „Braut von Messina," die „Jungfrau von Orleans" weit eher Verstandes- oder Reflexionsarbeit sind, als die Hauptdramen Lessing's. Gestalten, wie die Gräfin Orsina, der Derwisch, der Klosterbruder ꝛc. schafft man nur intuitiv, nicht auf dem Wege des berechnenden Calculs. Und wo ist bei Lessing auch nur der geringste Anlauf einer schematischen Production, wie sie sich bei Schiller, nachdem er sich seinen Styl gebildet, beinahe schon einzustellen anfing? Das Staatskleid seiner herrlichen rhetorischen Diction sieht sehr prächtig aus, aber der Sammt desselben wird durch wiederholten Gebrauch schon in „der Jungfrau" und der „Maria Stuart" ein wenig verschlissen und abgenützt, wie die Königsgewänder einer Theatergarderobe; die Diction wird sterotyp, verliert den Hauch unmittelbarer Eingebung. Bei Lessing hat ein jedes Stück seine eigene Form und Haltung, ja selbst seine eigene Diction, ein jedes ist für sich das Mustereremplar einer neuen Gattung. Der geistreich schillernde und doch so natürliche Lustspieldialog in „Minna von Barnhelm", das ernste, tiefgestimmte, sittliche, gediegene Pathos der „Emilia Galotti", die milde wohlthuende Wärme und dialektische Feinheit des Dialog's im „Nathan," wie sind sie in Tonart und Charakter so verschieden, so durchaus eigenthümlich! Schon dieses feine Individualisiren seiner Süjets, dieses allein schon, daß Lessing

jedem derselben eine eigene Seele einzuhauchen wußte, zeigt entschieden den Dichter im vollsten Sinne des Wortes.

Lessing hat selbst durch jenes oft citirte Bekenntniß am Schluß seiner Dramaturgie Anlaß gegeben, daß man die Ursprünglichkeit seiner dichterischen Anlage so häufig angezweifelt hat. „Man erweiset mir manchmal die Ehre", so sagt er dort, „mich für einen Dichter zu erkennen. Aber nur weil man mich verkennt . . . . Was in meinen Stücken Erträgliches ist, davon bin ich mir sehr bewußt, daß ich es einzig und allein der Kritik zu verdanken habe. Ich fühle die lebendige Quelle nicht in mir, die durch eigene Kraft sich emporarbeitet, durch eigene Kraft in so reichen, so frischen, so reinen Strahlen aufschießt; ich muß Alles durch Druckwerk und Röhren aus mir herauf pressen. Ich würde so arm, so kalt, so kurzsichtig sein, wenn ich nicht einigermaßen gelernt hätte, durch die Gläser der Kunst mein Auge zu stärken. Ich bin daher immer beschämt oder verdrießlich geworden, wenn ich zum Nachtheil der Kritik etwas las oder hörte. Sie soll das Genie ersticken: und ich schmeichelte mir, etwas von ihr zu erhalten, was dem Genie sehr nahe kommt."

Bescheidenheit und Stolz begegnen einander auf eigene Weise in dieser Stelle: fast zu stolz äußert sich der Kritiker in ihr, bis zur Erniedrigung bescheiden der Dichter. In der überwiegend sittlichen, mannhaften, verstandesscharfen Natur Lessings lag es von vornan, sich des bewußt Erworbenen mehr zu rühmen, als des

unbewußt Angeborenen. Dies kann einestheils zur Erklärung dieses Ausspruchs dienen. Daß so manche beschränkte Geister, die als beeidete Literaturschätzer fungiren, dieses Wort Lessing aus dem Munde genommen haben, um es gegen ihn selbst zu gebrauchen, mag unter Anderen dafür zeugen, wie bedenklich es ist, wenn das Genie einmal zu bescheiden auftritt. Wie wenig der Satz wahr sei, daß nur Lumpe bescheiden seien, ersieht man auf's Deutlichste aus der Art und Weise, in welcher dann die Lumpe die Bescheidenheit des Genius mißbrauchen. Man könnte es sich endlich klar gemacht haben, wie Kritik und ursprüngliche Begabung in Lessings Geiste sich wechselseitig emportrugen, wie er nur mit dem feinen Instinct des schaffenden Talentes so concret und künstlerisch-praktisch urtheilen, nur mit dieser Schärfe der kritischen Selbstüberwachung so besonnen schaffen konnte; man sollte es zugleich auch einsehen, wie unter den Voraussetzungen jener Zeit gerade ein solcher zwischen Kritik und Production eigenthümlich getheilter Geist nöthig war, um das Drama der deutschen Nation zu schaffen. Nur so und nicht anders konnte Lessing der Genius seiner Epoche sein. Was er als individuelle Mängel an sich selbst rügte, war durch den Gang und das Geschick der deutschen Literatur bedingt. Sie war kein nationales Naturgewächs, erst durch die kritische Besinnung konnte sie der fremden Einflüsse, des conventionellen Zwanges sich entledigen und auf die Bahnen der ursprünglich schaffenden Begeisterung einlenken. Lessing war es, der der Zeit

diesen Dienst leistete, und durch den sich der deutsche Geist auf sich selbst besann.

Und ob dies Lessing wirklich bewirkte? Kann dies wohl eine Frage sein? Wir werden aus der weiteren Darstellung sehen, wie weit durch die ganze Folgezeit sein Einfluß reichte, wie die Kunstform, die er dem deutschen Drama errungen, für lange Zeit hinaus maßgebend blieb. Eigentlich finde ich, daß unser ganzes classische Drama zuletzt nur Lessing'sche Schule sei. Die verschiedenartigsten Richtungen knüpfen an ihn an: in dem glatten Weltmannsstück „Clavigo" ist ebenso die Einwirkung von Lessing's Dialog und Scenenbau bemerkbar, wie in „Kabale und Liebe" Sujet, Charakterzeichnung und selbst einzelne Sprachwendungen entschieden an „Emilia" mahnen; selbst in „Don Carlos" scheint, gleich einer Linienunterlage durch feines Papier, hie und da die Versesprache Nathan's deutlich durch. Es ist daher um so befremdender, daß Schiller Lessing's Arbeiten, die er doch benützte, nach Göthe's Versicherung nicht liebte, ja daß ihm Emilia sogar zuwider war. Es ist befremdend, weil es nicht recht ehrlich ist . . .

Doch genug hievon! Versuchen wir, um einen wichtigen Gegenstand zu berühren, noch in wenigen Federstrichen die Art und Weise zu charakterisiren, wie Lessing seine Menschen auffaßte und schilderte.

Alle Gestalten, die ein dramatischer Dichter geschaffen, bilden eine geistige Familie, und haben trotz ihrer sonstigen Verschiedenheit gewisse durchgehende, verwandte

Züge. So auch bei Lessing. Die strengere, männlich gehaltene Natur, die ich schon in der allgemeinen Charakteristik an ihm hervorhob, tritt auch an seinen Figuren hervor, ja sogar auch an seinen Frauengestalten. Die Poesie der Liebe, der zarteren weiblichen Empfindung, spielt keine sonderliche Rolle in Lessing's Dramen. Die naive Schönheit der Mädchenseele, der Gretchen- und Klärchen-Typus, ebenso die vornehme, feine Selbstständigkeit des Frauengeistes, wie bei der „Prinzessin" in Göthe's Tasso — beide sind noch Lessing fremd. In seinem Leben kommt eine Friederike Brion, eine Frau v. Stein u. s. w. nicht vor; reiche Influenzen aus der Frauenwelt auf seine Poesie, wie sie bei Göthe so entscheidend sind, bei ihm sind sie nicht nachzuweisen. In seiner Jugend entwickelt sich sein Geist und seine Individualität an einer Reihe ernster Forschungen, nicht an einer Reihe von Liebeserperimenten und Romanen. Seine späte Ehe mit Frau König ist eine glückliche, aber ohne Schwärmerei und Uebermaß der Gefühle. Wenn übrigens Lessing noch in seinen Stücken nicht die feiner organisirten, sensitiven Frauennaturen zeichnet, so darf man nicht vergessen, daß sie damals auch im Leben seltener sein mochten und das deutsche Frauenleben in der ersten Hälfte des 18. Jahrhundert noch keinen reicheren Inhalt hatte. Seine weiblichen Gestalten lassen sich in drei Arten theilen: bei der ersten zeigt sich zunächst die Macht der bindenden Sitte und des Pflichtgefühls, der moralisch-religiösen Grundsätze, und daher mehr sittliche Selbstbeobachtung, als das unbefangene Ver-

trauen der schönen Seele zu sich und anderen. Emilia und Recha gehören hieher, auch zum Theil Sarah Sampson, die, obgleich sie sich vergessen hat, mehr in ihrem Gewissen, als in ihrem leiseren Gefühl den Fehler wahrnimmt. Bei diesen Frauengestalten macht sich vor Allem der Einfluß des Vaters geltend; man denke nur an Odoardo's Verhältniß zu Emilia, an das Nathan's zu Recha. Der zweiten Form der Lessing'schen Frauencharakteristik gehören die klugen, lebhaften, geistig beweglichen Frauen an, wie Sittah im Nathan, Minna von Barnhelm; der dritten endlich jene, bei denen die Leidenschaft rücksichtslos durchbricht, die wilden und starken Naturen. Die gemeine Erscheinung dieses Typus ist die Marwood, die grandiose und heroische die Gräfin Orsina. Die Liebesverhältnisse sind im Ganzen bei Lessing nüchtern behandelt. Die Achtung des Weibes vor dem Manne ist das entscheidende Moment. Am nüchternsten ist wohl das Verhältniß Emiliens zu dem Grafen Appian erfaßt; welches frostige, auf Grundsätze und abstracte Tugend gebautes Verhältniß! Wie wenig Lessing übrigens von den Liebschaften im Drama hielt, erhellt schon daraus, daß er die Lösung in „Nathan dem Weisen", bei der sich zuletzt der Tempelherr und Recha als Geschwister herausstellen, für eine höchst befriedigende hielt!

Die Freundschaft macht bei Lessing Epoche, wie bei Göthe die Liebe. Allerdings hatte die Art, wie er sie hegte, nichts von jener zopfigen Sentimentalität, von denen die poetischen Freundschaftsepisteln jener Tage über-

fließen — nichts von jener Süßlichkeit, wie sie in dem Gleim'schen Kreise Sitte war; in jener Freundschafts-walhalla, die Klopstock in dem Odencyclus „Wingolf" aufbaut, würde er schlecht Figur gemacht haben. Nicht Empfindungen — sondern Ansichten, den Fortschritt seiner Erkenntnisse fühlt Lessing sich gedrungen mitzutheilen; was die ersteren betrifft, bleibt er auch in den ernstesten Lagen wortkarg; man kennt ja die lakonischen Briefe an Eschenburg über den Tod seines Söhnchens und seiner geliebten Frau. Im Ganzen kann man sagen, daß die Geschichte seiner Entwicklung nach Freundschafts-bündnissen markirt ist, die immer weiter an Gehalt und Tiefe gewinnen; von Mylius, in dem sich die geniale Zerfahrenheit und Unstätheit des Leipziger Lebens Lessings abspiegelt, bis auf Mendelssohn, in dem seine geklärte Weltauffassung, sein Ideal milder Humanität einen so würdigen Vertreter findet! Inmitten der Correspondenz mit seinen Freunden bilden die Briefe an Frau König nur eine ganz kleine Episode — aber auch darin ist verständig nüchterner Ton ohne alle Liebesschwelgerei.

So ist es auch in seinen Stücken; auch hier ist die Freundschaft ein sehr wichtiges Moment. Tellheim und der Wachtmeister, sein wackerer Krigscamerad — Nathan und sein Schachgesell, der Derwisch Al-Hafi — welche edle, auf markigem Gefühl, auf der Mannesprobe innerer Tüchtigkeit beruhende Verhältnisse! Auch Appiani scheint früher der Freund Odoardo's, als der Liebhaber Emilia's gewesen zu sein; in Nathan ist die Entwicklung der

hochsinnigen Freundschaft zwischen ihm und dem Tempelherrn einer der ergreifendsten Momente. Lessing ist in solchen Schilderungen weit glücklicher als in jenen der Liebe; auch darin zeigt sich sein streng männlicher, ernster Sinn.

Das Siegel jener Festigkeit und inneren Sicherheit, die Lessing selbst eigen war, insbesondere jener eigenthümliche Trotz der Gesinnung ist seinen Gestalten gleichfalls aufgeprägt. Alle haben gelitten, gekämpft und das Leben erprobt, jung oder alt ihre Erfahrungen gemacht, ehe er sie uns vorführt; es sind keine werdenden Charaktere, wie die meisten Göthe'schen, die noch bestimmbar, des Einflusses von Außen, der Prägung und Umprägung fähig sind — es sind gestählte, in sich zusammengefaßte Menschen, auf deren Stirn die Denkzeichen des Lebens stehen, die dem Zugwind und Sturm des Schicksals gestanden sind und ihn ausgehalten haben. Tellheim und der Wachtmeister, Nathan, der Klosterbruder, der Derwisch — was für eine inhaltsvolle Geschichte hat jeder von ihnen schon hinter sich, ehe der Vorhang aufgeht! Selbst der Tempelherr, so jung er ist, hat schon die ernstesten Erfahrungen gemacht; der Guß seines Charakters ist fertig und das Metall längst gekühlt. Er ist ein Jüngling wie ein Mann — und Nathan mag ihn wohl, den guten, trotz'gen Blick, den drallen Gang, die bitt're Schale eines edlen Kerns.

Diesen hellen, festen Blick, aus dem Verstand, Ue-

berzeugung, Charakter spricht, haben durchwegs die Lessing'schen Gestalten; da ist keine Poesie der Schwärmerei, nichts von jener träumerischen Feuchte des Auges, wie sie um den Blick der Göthe'schen Helden voll süßen Verlangens schwimmt . . . Nichts konnte Lessing, bei dem überall das Gefühl unter der Disciplin der Grundsätze steht, fremder und antipathischer sein, als jenes entkräftende, lauwarme Thauwetter der Empfindsamkeit, welches nach der scharf-energischen, sonnigen Klarheit seiner Dichtung mit „Werther's Leiden" über die ganze deutsche Literatur kam! „Glauben Sie wohl," schreibt er nach Mittheilung des Göthe'schen Romans an Eschenburg, daß je ein römischer oder griechischer Jüngling sich so, oder darum das Leben genommen? Die wußten sich vor der Schwärmerei der Liebe ganz anders zu sichern . . . Solche klein-große, verächtlich-schätzbare Originale hervorzubringen war nur der christlichen Erziehung vorbehalten, die ein körperliches Bedürfniß so schön in eine geistige Vollkommenheit zu verwandeln weiß!"

Freilich konnte Lessing, der in seinem Philotas noch den spartanischen Heroismus, den Opfertod für das Vaterland zum Motiv eines kleinen, einactigen Trauerspiels gemacht hat, den so ganz unheroischen Selbstmord Werthers nicht anders als mißbilligen! Sein ernster Sinn hatte, wie Gervinus sehr treffend hervorhebt, etwas wahrhaft Antikes; „er ging von anderen Begriffen von Tugend aus und stellte gesteigertere Forderungen an die Willenskräfte des Menschen, als unter

uns üblich sind". *) Die Virtus im stoischen Sinn ist sein Ideal; eine mannhaftes Ausdauern, eine Ueberwindung des eigenen Herzens durch sittliche Kraft. Hier ist nicht jene Nachgiebigkeit gegen sich selbst, aus der die Leiden der weichangelegten, unheroischen Helden, wie eines Tasso, hervorgehen; die Helden Lessings haben sich in ihrer Gewalt; keiner ihrer Conflicte geht aus einem luxurirenden Gefühle hervor, welches die sittliche Besinnung überwuchern würde. Tellheim, der um seiner Ehre willen sich seine Liebe versagt und erst dann wieder mit voller Hingebung der Geliebten angehört, als ihm dies selbst wie eine Ehrenpflicht erscheinen muß — Odoardo, der in modernen Verhältnissen die That des Römers Virginius wiederholt, Emilia, die mit der Entschlossenheit einer Lucretia für ihre Tugend zu sterben bereit ist, — Nathan, der sich die Thräne aus die Augen drückt, nachdem bei der Judenmetzelei zu Gath seine ganze Familie ein gräßliches Ende genommen, und sich dann wieder männlich aufrichtet — hat nicht Jeder von ihnen an jenem antiken Tugendideal seinen Theil? Hat nicht Jeder auch etwas von dem starken und klaren Gemüth des Dichters selbst, der ebenso im Kampf des Lebens fest und aufrecht stand, ja das Exercitium der Widerwärtigkeiten sich oft selbst bereitete, um seine ringende Kraft daran zu erproben?

So ist es: Wie der Dichter, so seine Gestalten! Er hat sein Wesen an sie nur mannigfach vertheilt, es

*) Geschichte der Deutschen (4. Aufl.) 4. Bd. S. 301.

bald in dieser, bald in jener Richtung poetisch gesteigert — aber Stoff fand er genug in seinem reichen Gemüth, um ihnen allen Leben und überzeugende Wahrheit zu verleihen. Schon seine Charakteranlage, das unruhige Streben, seine eigene Lebenslage immer neu zu exponiren, zu verwickeln und zu lösen, das Bedürfniß des Streites um die ernstesten Dinge zeigt uns den Dichter jenes Schlages, den er so einzig vertrat. Der kämpfende und ringende Mensch mußte ihm auch als der höchste Gegenstand der Dichtung gelten; abgewendet von jener Poesie der Muße und des Ausruhens, besonders von jener naturbeschreibenden und idyllischen Dichtung, die damals die Flächen der deutschen Literatur mit ihren Pflanzungen überkleidete, suchte er ihr wahres Wesen in dem Schauspiel ringender Kräfte, einer ernsten, durch sittliche Motive aufgeregten Welt.

Ein kühner Schwimmer, besonders wo es galt, gegen den Strom zu schwimmen — ein Held selbst in den bescheidenen Verhältnissen, in denen er lebte — nicht ohne einen gewissen abenteuerlichen Drang, doch nur um seinem Leben einen höheren Wellenschlag zu geben — ein unermüdeter Kämpfer für das Wahre und Rechte, und dabei so ganz fern von persönlichem Ehrgeiz, so gleichgültig gegen das Aeußere des literarischen Erfolges — in dieser Art steht Lessing vor uns da. Gerade mit diesen Eigenschaften haben wir in ihm das dramatische Genie jener Epoche erkannt, welche gar zu sehr geneigt war, die Sehnen der Dichtung abzuspannen, und statt der Gesinnung und That die Betrachtung

und Empfindung für das höchste Object der Poesie zu halten. Trotzdem, daß sich das Lessing'sche Drama in der bürgerlichen Sphäre hielt oder nicht hoch darüber hinausgriff (wie denn auch im Nathan trotz Orient und Ritterthum der schlichte bürgerliche Charakter durchschlägt): überall liegt doch in demselben ein Kern echt heroischer Gesinnung, der die tiefsten Wurzeln in den Boden des Gemüthes senkt, und nicht blos in den üppigen Ranken einer großsprechenden Rhetorik wuchert. Eben jener tragischen Großsprecherei stellte Lessing diese einfache, ehrliche Kunstform in dem tieferen Sinne, wie er sie auffaßte, zur heilsamen Reaction gegenüber. Mögen unsere Dichter niemals dieses bescheidene, aber innerlich kräftige Heldenthum gering achten, diese Heroen im Bürgerrock, die bei all' ihrem anspruchslosen Wesen den Helden Shakespeare's näher stehen, als so manche Könige und Königinnen in modernen Dramen, die nur in rhetorischem Flitterkram prunkhaft einherstolziren!

Nachtrag zur Charakteristik Lessing's.

I. Rückblicke auf Lessing's Lehrjahre.*)

Der Bildungsgang Lessing's war kein rasches, ungehemmtes Fortschreiten zu den glänzenden Resultaten, mit denen er später die Nation überraschte. Es dauerte längere Zeit, ehe er den eigenen Weg sich ausfand, und es entschlossen wagte, ganz er selbst zu sein.

Karl Lessing sagt in der Biographie seines großen Bruders über einige von ihm selbst später verworfene Lustspiele aus den Jahren 1747—50, daß man schwerlich aus ihnen den Dichter der „Minna von Barnhelm" prophezeien konnte. Eher wird man in seinen ersten Versuchen auf kritischem und dramaturgischem Gebiete einzelnen Aufblitzen begegnen, in denen sich der künftige Verfasser der „Literaturbriefe" und der „Hamburgischen Dramaturgie" ahnen läßt. Aber auch hier wagt sich die eigenthümliche Auffassung nur an wenigen Stellen hervor. Da übrigens das Neue blos als gelegentliches Aperçu, nicht als siegreiche Ueberzeugung auftritt, vermag es dem Alten noch nicht recht den Boden abzugewinnen.

*) Zur Ergänzung von Abschn. IV. S. 149 ff.

Die Vorrede zu den „Beiträgen zur Historie und Aufnahme des Theaters", welche Lessing als 21jähriger Jüngling im Vereine mit Mylius (1750) herausgab, macht allerdings in ihren Hauptstellen den Eindruck eines Programmes, das kühne Neuerungen verspricht. *) Sie lies't sich fast wie das erste Concept zu dem berühmten siebenzehnten Literaturbrief, in welchem Lessing von dem französirenden Theater Gottsched's und dessen Vorbildern auf Shakespeare's hohes Muster hinweist; und doch ist dieser Brief erst neun Jahre später geschrieben worden!

Schon hier die entschiedene Rüge der ausschließlichen Nachahmung der Franzosen, die das deutsche Theater so einförmig gemacht hätte; hier bereits der Rath an die deutschen Dramatiker, ihr Augenmerk neben den Alten auch auf das englische und spanische Theater zu richten, da Shakespeare, Dryden, Wicherley, Vanbrugh, Congreve, dann Lope de Vega, Augustin Moreto u. a. m. Dichter seien, „die man bei uns fast nur dem Namen nach kenne, und die gleichwol unsere Hochachtung nicht minder verdienten, als die gepriesenen französischen Poeten." Auch hier weiterhin, wie in dem obenangeführten Literaturbrief, die bedeutsame Aeußerung, „es sei gewiß, wenn der Deutsche in der dramatischen Poesie seinem eigenen Naturelle folgen wollte, so würde unsere Schaubühne mehr der englischen als der französischen gleichen." Endlich auch hier, wie dort, die Schutzrede für die älteren, von Gottsched so hart mitgenommenen Stücke der Deutschen. Von ihnen hätten viele, sagt Lessing schon an dieser Stelle, doch einen allzu verächtlichen Begriff. „Es ist wahr, sie sind wenig regel-

*) Lessing's sämmtliche Schriften, herausgegeben v. K. Lachmann, neu durchgesehen von W. v. Maltzahn. III. Band. S. 7.

mäßig, sie haben wenig von den Schönheiten, die jetzt Mode sind; allein wer vielen von ihnen den Witz, das ursprünglich Deutsche und das Bewegende abspricht, der muß sie entweder nicht gelesen, oder seinen Geschmack allzusehr verekelt haben."

Doch wo bleiben die Consequenzen dieser so kühn hingestellten Anschauungen? Wir suchen sie in der Kritik, welche die „Beiträge" üben, noch vergebens! Sobald man nach einer treffenden Bemerkung Hettner's*) an jene berühmte Stelle des 17. Literaturbriefes denkt, in welcher Lessing alle Verdienste Gottsched's um das deutsche Theater leugnet und die tief einschneidende Behauptung aufstellt, es wäre zu wünschen, daß jener sich „nie mit dem Theater vermengt" hätte: so macht es einen seltsamen Eindruck, wenn Lessing in dieser Vorrede gerade Gottsched an die Erfüllung seines Versprechens, eine Geschichte des deutschen Theaters zu schreiben, „mit unruhigem Verlangen" erinnert, weil „er sehr geschickt dazu sein, und seine Verdienste, die er unwidersprechlich um das deutsche Theater habe, dadurch zu ihrer vollkommenen Größe steigern würde."

Damals glaubte also Lessing noch an Gottsched, und doch lagen jene Anschauungen, mehr als im bloßen Keime, schon in seinem Geiste, durch die später dem Gottschedianismus sein nothwendiger Sturz bereitet werden mußte. So Widersprechendes hat eben nur in dem Kopfe eines Jünglings Platz, der gleichzeitig schon das Neue ahnt und sich doch noch von dem Alten imponiren läßt. Zum Ueberfluß setzt nun Lessing noch die französische Lehre von den drei Einheiten unter die ersten, selbst dem Schüler bereits bekannten Anfangs-

*) Literaturgeschichte des 18. Jahrh. III. Theil 2. Buch. S. 497.

gründe der dramatischen Kunst, und befolgt in dem weitern Gange der Zeitschrift auch ganz diese correcte Richtung des Urtheils.

Es ist ein Nachklang seiner Privatstudien auf der Fürstenschule von Meißen, wo er bereits den Theophrast, den Plautus und Terenz auf das eifrigste in seinen freien Stunden las, wenn er nun auch die „Beiträge" mit einer Abhandlung von dem Leben und den Werken des Plautus beginnt.*) Auf diese läßt er eine Uebersetzung und kritische Besprechung der Komödie: „Die Gefangenen" folgen, die er geradezu „für das schönste Stück erklärt, welches jemals auf das Theater gekommen sei." (!) — Es ist kaum zu sagen, mit welchem alten Gesicht uns der junge Lessing aus diesen Blättern ansieht, in denen wir so viel schwerfällige Gelehrsamkeit ohne Noth aufgehäuft finden. Freilich war das die damals gebräuchliche Art, über Poesie und Literatur zu sprechen: eine bunte, polyhistorische Gelehrsamkeit gehörte einmal dazu, um sich als Kunstrichter von Beruf zu legitimiren.

Lessing will die Vorzüge seines Plautus in recht überzeugender Weise darlegen. Um sich aber die Sache nicht gar zu leicht zu machen, stellt er sich selbst in einer fingirten Correspondenz einen Gottschedianer der strengsten Observanz gegenüber, der ihm in jedem Punkte opponirt und unter anderem auch mit der Uhr in der Hand ausrechnet, wie schlimm sich Plautus in dem Lustspiel „Die Gefangenen" gegen die Einheit der Zeit vergangen habe. Lessing vertheidigt seinen Lieblingsdichter gegen den letzteren Einwurf noch ziemlich zaghaft; in seiner Replik sucht er „jenes Verbrechen nur einigermaßen zu verkleinern, da man es doch nicht gänzlich ablehnen

*) Lessing's s. Schriften, III. Band, S. 15 ff.

könne." So groß ist noch der Respekt vor den Einheitsregeln, daß selbst die Alten darnach kritisirt werden dürfen! —

Lessing zerfiel bald wegen mehrerer wesentlichen Punkte mit seinem Mitarbeiter Mylius, welcher doch — auch für Lessing's damaligen Standpunkt — noch viel zu sehr Gottschedianer war. Eine möglichst unbefangene Würdigung der fremden dramatischen Literatur sollte die Haltung der Beiträge bezeichnen; mit dieser Tendenz kam aber bald der dünkelhaft krittelnde Sinn und Regelmäßigkeitseifer von Mylius in Collision. Bei Gelegenheit der Uebersetzung der Clitia von Machiavell hatte er unter anderem bemerkt: „Fragt man mich, warum ich nicht lieber ein gutes, als ein mittelmäßiges Stück gewählt habe, so bitte ich, mir ein gutes Stück von dem italienischen Theater zu nennen!" Diese Bitte, erklärt Lessing, habe ihn so verwirrt gemacht, daß er nun befürchtete, jeder auch nur mäßige Literaturkenner werde ihnen zurufen: wenn ihr die Bühne der Ausländer überhaupt nicht besser kennt, als die italienische, was für Urtheile haben wir von euch zu erwarten!

Die „Beiträge" hörten denn mit dem 4. Stück zu erscheinen auf. Erst im Jahre 1754 unternahm Lessing die Herausgabe einer ähnlichen dramaturgischen Fachzeitschrift, der „theatralischen Bibliothek", die er ausdrücklich als eine Fortsetzung jener Beiträge bezeichnet.

Inzwischen hatte die Gottsched'sche Autorität für ihn schon so gründlich an Geltung verloren, daß er die Anzeige der gesammelten Gedichte des Herrn Professors in der Berlinischen Zeitung vom 27. März 1751 bereits mit recht boshaften Bemerkungen begleiten konnte.*) Er spendete der

*) Lessing's sämmtliche Schriften. III. Band. S. 151.

Rangordnung, nach der diese Reimereien gruppirt waren, sein ironisches Lob; es sei ganz hübsch, „daß alle Gedichte auf hohe Häupter und fürstliche Personen in das erste Buch, die auf gräfliche, adelige und solche, die ihnen gewissermaßen gleich kommen, ins zweite, alle freundschaftlichen Lieder aber in's dritte Buch gekommen seien." Zum Schluß der Recension, wo nach damaligem Brauch immer der Buchpreis stehen mußte, heißt es dann: „Diese Gedichte kosten in den Voß'schen Buchläden 2 Thlr. 4 Gr. Mit 2 Thlr. bezahlt man das Lächerliche, und mit 4 Gr. ungefähr das Nützliche."

Lessing hatte inzwischen den Professor Gottsched als literarischen Intriguanten kennen gelernt. Die feindselige Haltung, die letzterer gegen die drei ersten Gesänge des Messias eingenommen, regte Lessin'gs kritische Ehrlichkeit auf; er weist jene Angriffe entschieden zurück, die nur bei denen Eindruck machen könnten, „die gestraft genug sind, dieses große Gedicht nicht zu verstehen." Habe es auch einige Flecken, so bleibe es doch allezeit ein Werk, „durch welches unser Vaterland die Ehre, schöpferische Geister zu besitzen, vertheidigen kann."

Hier nimmt also Lessing schon entschieden die Partei der productiven Kraft gegenüber dem doctrinären Regelstandpunkt.

Wenn ihm aber auch schon Gottsched nicht viel gilt, so rühmt er noch immer den Geschmack und das Uebersetzungstalent seiner Frau. In der Berlinischen Zeitung vom 24. Mai 1753 wird die „Cenie der Frau v. Grafigny, übersetzt von Louisen Adelgunden Victorien Gottschedin" von Lessing angezeigt.*) Jenes Stück, so heißt es da, „ein Meisterstück

*) Lessing's s. Schriften, III. Band S. 396.

an dem Geschmacke der weinerlichen Lustspiele," habe an der Frau Gottschedin die „würdigste" Uebersetzerin gefunden, „weil nur diejenigen zärtliche Gedanken zärtlich verdollmetschen können, welche sie selbst gedacht zu haben fähig sind." Dagegen lesen wir im 20. Stück der Dramaturgie über dieselbe Uebersetzung folgendes: „Dieses vortreffliche Stück der Graffigny mußte der Gottschedin zum Uebersetzen in die Hände fallen ... Ich habe ihr die Gerechtigkeit widerfahren lassen, daß sie einige lustige Stücke des Destouches eben nicht verdorben hat. Aber wie viel leichter ist es, eine Schnurre zu übersetzen, als eine Empfindung! Das Lächerliche kann der Witzige und Unwitzige nachsagen; aber die Sprache des Herzens kann nur das Herz treffen." So gründlich steht Lessing, der Mann, zu dem Urtheil in Widerspruch, das einst Lessing, der Jüngling, gefällt.

Noch immer imponirt dem jungen Kritiker, obgleich er von Gottsched's Poetik wenig mehr hält, das classische Ansehen der französischen Literatur. In der Anzeige der Voltaire'schen Tragödie: „Amalie ou le duc de Fois" lesen wir folgende Worte unbedingtesten Lobes: „Es ist unnöthig, einen Voltaire zu loben. Ein großer Geist hat nun einmal das Recht, daß nichts aus seiner Feder kommen kann, als was mit dem Stempel des Besten bezeichnet ist.

Was ihn bewegt, bewegt; was ihm gefällt, gefällt.
Sein glücklicher Geschmack ist der Geschmack der Welt."

Lessing findet, daß Voltaire noch im Alter das dichterische Feuer seiner Jugend beibehalten habe, so wie er in seiner Jugend die bedächtige Kritik des Alters gleichsam vorweggenommen hätte. Sein Trauerspiel habe nicht nur schöne Stellen, es sei durchaus schön, und die Thränen eines fühlenden Lesers würden dieses Urtheil rechtfertigen. (Berlinische Zeitung vom

14. Dec. 1752.)*) Wie wenig stimmt zu diesem Lob die spätere Haltung der Dramaturgie, deren polemischer Ton immer am schärfsten wird, sobald er sich gegen die dramatischen Dichtungen und ästhetischen Standpunkte Voltaire's kehren kann! —

Die „Theatralische Bibliothek", die uns die kritischen Anschauungen Lessing's auf ihrer nächsten Entwickelungsstufe zeigt, erschien in den Jahren 1754 bis 58. Gleich in dem ersten Stück begegnen wir jenen epochemachenden Betrachtungen über das rührende Lustspiel, welche den ausgesprochenen Sinn für die lebenskräftigen, aus dem Bedürfniß der Zeit hervorgegangenen Literaturrichtungen zeigen.

Weiterhin reitet aber der Doctrinarismus wieder ein und das andere seiner beliebten Steckenpferde. Noch ausführlicher als Plautus in den Beiträgen, werden hier die Tragödien des Seneca abgehandelt und da gibt besonders der „rasende Hercules" der Kritik Lessing's viel zu schaffen. Er forscht vor allem nach der Moral des Stückes.**) Allerdings hätten die Alten ihre Tragödien nicht so gemacht, wie sie uns eine sogenannte kritische Dichtkunst (jene von Gottsched) zu machen lehrt: erst eine Wahrheit sich vorstellen und hernach eine Begebenheit dazu suchen oder erdichten — dies war die Art ihres Verfahrens nicht. Anderseits habe aber die hergebrachte Auffassung des Mythus sie zuweilen daran gehindert, ihren Stücken einen einheitlichen moralischen Gedanken zu unterlegen. Wie habe sich nun der moderne Dichter zu dem antiken Stoff zu stellen? Er sei an die mythische Ueberlieferung nicht weiter gebunden; er könne daher um einer be-

*) Lessing's s. Schriften III. Band S. 377.
**) Ebendas. IV. Band, S. 295.

stimmten moralischen Absicht willen unbehindert die Motive und Thatsachen verändern, und sei daher auch verpflichtet, jene Absicht aus der Darstellung des Ganzen hervorleuchten zu lassen. Lessing schlägt nun vor, wie in diesem Sinn der Hauptcharakter und die Handlung im „rasenden Hercules" umzuändern wäre; er deutet an, wie bei tieferer psychologischer Motivirung das Schicksal des Helden so entwickelt werden könnte, daß es „eine heilsame Lection für unsere wilden Helden, für unsere aufgeblasenen Sieger" würde! Es mag dahin gestellt bleiben, ob auf die Schnurbärte jener Zeit die Geschichte von Hercules Ende je so gewirkt hätte... Eines aber ist doch beachtenswerth. Hier tritt uns schon jene Art der Kritik, wie sie Lessing später, z. B. bei Beurtheilung der Rodogune von Corneille, so glänzend übte, im ersten Versuche entgegen. Er componirt das Stück mit einigen raschen Federstrichen um, und baut es von Grund aus neu auf, um zu zeigen, was sich aus den Voraussetzungen des gegebenen Stoffs Neues und Besseres hätte machen lassen. So kann eben nur ein productiver Geist kritisiren, der zugleich mit kritischem Sinne zu schaffen weiß.

Das Dogma von den Einheiten behauptet in der Kritik der „Theatralischen Bibliothek" noch seine unangefochtene Geltung. Selbst in dem Entwurf der „Geschichte der englischen Schaubühne", die von Nicolai für die Zeitschrift geschrieben, aber von Lessing gebilligt war, wird Sir Philipp Sidney's Apology of Poetry, worin die Verletzung der Einheit der Zeit und des Ortes, und die naive scenische Anordnung des englischen Theaters hart gerügt werden, ohne ein Wort der Entgegnung citirt. Dies hindert aber nicht, gleich darauf Shakespeare, Beaumont, Fletcher und Ben Johnson, die sich doch all' dieser Sünden schuldig ge-

macht, als die großen, epochemachenden Genie's des englischen Theaters zu preisen. „Sie hätten," so lesen wir hier, „dasselbe auf einmal zu einem Theater gemacht, welches nach dem griechischen für einen Kenner der schönen Wissenschaften das allerinteressanteste ist, und dem Ansehen nach auch lange bleiben wird!" So behalten denn noch beide Standpunkte neben einander Recht: Sidney's Correctheit wie Shakespeares Genialität — die bindende Regel, wie die fesellose, schaffende Kraft; aber auf die Seite der letzteren neigt sich schon entschieden die Sympathie des jungen Literaturforschers hin.

Bezeichnend ist aber zuletzt dies, daß gerade eine der ausführlichsten Abhandlungen der „theatralischen Bibliothek" sich mit „Entwürfen ungedruckter Lustspiele des italienischen Theaters" beschäftigt. Damals, wo der Bannfluch, den einst Gottsched über den Hanswurst und das Stegreifspiel ausgesprochen, noch immer nachwirkte, war der nachdrückliche Hinweis auf den reichen komischen Fonds der Stegreifkomödien und Harlekinaden der Italiener ein kühner kritischer Griff. Lessing rühmt den kecken Witz, die leichtbewegliche Erfindung derselben; sie scheinen ihm nicht selten „Ueberbleibsel alter verlorner römischer Lustspiele eines plautinischen Kopfes" zu sein, deren sich neue Komödiendichter, namentlich Molière, sehr zu ihrem Nutzen zu bedienen gewußt hätten. Da die deutschen Dichter gerade in der komischen Poesie „die meisten Hilfsmittel" bedürfen, so empfiehlt ihnen Lessing seine Sammlung italienischer Komödienentwürfe als ein Magazin für Lustspielstoffe, zu denen sie nur frischweg zugreifen sollen. *)

*) Lessing's sämmtliche Schriften, ed. Lachmann und Maltzahn. IV. Band. S. 387.

So spricht sich hier schon die deutliche Erkenntnis aus, daß der deutschen Literatur die Zuführung von Stoff, die Anregung und Befruchtung der Phantasie weit nöthiger sei als die ängstliche Ausfeilung der Form. Damit war der Gegensatz gegen Gottsched's Standpunkt entschieden. Dieser ermüdete nicht, Regeln zu redigiren, Lessing will ein Repertorium von Anregungen bieten. Er sieht sich überall nach Mitteln um, durch welche der Haushalt der deutschen Literatur verbessert und bereichert werden könne, während Gottsched gleichsam nur mit dem beschränktesten Vermögen ein Haus zu machen, die innere Armseligkeit nach Außen durch Wahrung des Anstandes und der Form zu verdecken suchte. Von der „theatralischen Bibliothek" aus lassen sich schon in gerader Richtung die Wege weiter verfolgen, die zu dem höheren Standpunkte der Literaturbriefe und der Dramaturgie emporführen. Dieser ist sofort erreicht, wie Lessing den Muth gewinnt, offen und kampfesmuthig dafür Partei zu ergreifen, was er schon jetzt als das Fruchtbare und Lebenbringende in der Literatur erkannt hat. —

II. Ueber Lessing's theatralischen Nachlaß.

Wenn wir einen genauern Blick auf die zahlreichen dramatischen Entwürfe Lessing's werfen, die aus allen Perioden seiner Entwickelung herrühren, so überkommt uns ein eigenthümliches Gefühl. Wir sehen da wie in das Atelier eines Bildner's hinein, das voll unvollendeter Thonskizzen steht: einige Andeutungen einer Gestalt, einer Gruppe, die viel ahnen und erwarten lassen, und dann das Ganze wieder in einen staubigen Winkel gestellt. Hier liegen die Uebungen des Lehr-

lings neben den Entwürfen des Meisters: bei den ersteren die fleißige Ausführung schon begonnen ohne höhere leitende Idee, bei den letzteren die Hauptgedanken nachlässig-sicher hingeworfen ohne die Geduld zur Ausführung. Wie Schade, daß so manches von diesen Conceptionen nur wie ein Traum durch Lessing's Kopf ging!

Hart neben der Werkstatt des Schaffens lag bei ihm das Museum des Gelehrten; hätte man ihn nur an jene auf längere Zeit fesseln können! Einige „Rettungen", ein Dutzend „antiquarischer Briefe", selbst eine Folge von „Anti-Götze's" weniger würden dem Ruhm des Gelehrten, des kühnen Kampfhelden für die Wahrheit keinen Eintrag gethan haben; aber der Poet hätte dabei gar sehr gewonnen! Statt jene junge Baumpflanzung weiter zu pflegen, unter deren Schatten einst die Nation sich hätte ergehen können, schob er lieber „einen Karren voll Moos und Schwämme nach dem anderen", wie er selbst-ironisch seine gelehrten Beiträge nennt, aus dem Staub der Bibliothekssäle an's Licht. Die bibliographische Passion Lessing's war eine Leidenschaft, die für die ungehemmte Aeußerung seines dichterischen Beruf's verhängnißvoll wurde; dazu der polemische Kitzel, der ihm nie Ruhe ließ, seinen mattherzigen, halbgelehrten Zeitgenossen fortwährend zu zeigen, daß er unendlich mehr wisse, und als Wissender weit tiefer begründete Ueberzeugungen habe als sie. Diese seine Nebenpassion hat uns um nicht viel weniger dauernde Schöpfungen gebracht, als das ewige „Steineklopfen" Göthe's, seine osteologischen Studien und seine Farbenlehre.

Ich will damit nicht sagen, daß aus einem oder dem anderen der vielen Concepte, welche der theatralische Nachlaß aufweist, sofort Meisterstücke hätten entstehen müssen. Wer kann aus so flüchtig hingeworfenen Umrissen schon eine be-

stimmte Gestalt errathen? Aber der reiche Productionsdrang, der sich darin documentirt, zeigt uns zu deutlich, wie viel Leistungen auf diesem Felde uns Lessing eigensinnig entzogen hat.

Merkwürdiger Weise betrachtete er seine Beschäftigung mit derartigen Entwürfen für gar keine ernstliche Arbeit. Es war im Sommer 1759; der Krieg war eben im vollsten Gange. Lessing hatte für die Bulletins kein besonderes Interesse, weil er, wie er dem ehrlichen Gleim versichert, die „heroische Schwachheit der Vaterlandsliebe" nicht recht verstehe, ja sie sogar ganz gern entbehre. Oder stellte er sich absichtlich so kaltsinnig, um den Alltagspatrioten die Freude an ihrer Schlagwörter-Begeisterung und das Gefühl ihres Werthes unverkümmert zu lassen? Machte es ihm doch sonst auch Spaß, wenn gewöhnliche Köpfe mit Achselzucken seiner gedachten! Trotzdem schickte ihm der gute Gleim, ohne dem unpatriotischen Freunde zu grollen, „im Auftrage seines preußischen Grenadiers" ein Fäßchen Rheinwein aus dem Halberstädter Domkeller, und Lessing erquickt sich daran in seiner Sommerstube, die er sich gemiethet. Er bittet aber den freigebigen Freund, um Gotteswillen nicht zu glauben, daß er da arbeite. Nie sei er fauler gewesen, als in dieser seiner Einsiedelei. Wenn es hoch komme, mache er Projecte — zu Tragödien und Komödien; die spiele er sich dann selbst in Gedanken, lache und weine in Gedanken und klatsche sich auch selbst in Gedanken, oder lasse vielmehr seine Freunde, auf deren Beifall er am stolzesten sei, sich in Gedanken klatschen. Erst der Schlachtendonner von Kunersdorf schreckte ihn aus dieser behaglichen Sommerruhe auf, und die böse Nachricht, daß sein theurer Kleist auf den Tod verwundet sei . . .

Doch gehen wir an die Durchmusterung der Entwürfe. Die Komödienstoffe, die von untergeordneter Bedeutung sind,

legen wir bei Seite. Bei den tragischen Sujets fällt es uns auf, daß Lessing, sonst der eifrige Vertheidiger des bürgerlichen Trauerspiels, des „drame domestique“ nach Diderot's Bezeichnung, hier gerade eine solche Vorliebe für Stoffe von politischen Gehalte zeigt. Der Schweizer Henzi, der wegen einer Verschwörung gegen den Berner Rath 1749 enthauptet wurde, der ältere Brutus, Virginius, Alkibiades in Persien, Spartacus beschäftigen ihn nach einander; ja selbst daran hat er einmal gedacht, Masaniello, den neapolitanischen Fischer, zum Helden eines Trauerspiels zu machen. Wie kam Lessing, der sonst nie ein Wort über Politik verlor, zu solchen Sujets, die durchgängig tief eingreifende Staatskrisen zum Gegenstande haben? Es wird doch mit seiner angeblichen Gleichgiltigkeit gegen politische und freiheitliche Fragen nicht ganz so bewandt gewesen sein, wie man gewöhnlich meint.

Das Fragment von dem Trauerspiel Henzi*), wohl schon im Jahre 1749, unter dem unmittelbaren Eindruck der behandelten Begebenheit begonnen, ist allerdings nur ein unreifer Jugendversuch — nichts weiter. Es war kühn, sich einen tragischen Stoff von einem Schaffot zu holen, auf dem das Blut der Gerichteten noch kaum verronnen war; aber die Ausführung entspricht durchaus nicht der Kühnheit der Wahl — sie hat vielmehr noch ganz den gottsched'schen Schnitt. Die Einheitsregeln sind streng beobachtet. „Gewisse große Geister“, schreibt Lessing bei Mittheilung jener Scenen, „würden diese

*) Von Lessing selbst mitgetheilt in den Briefen aus dem zweiten Theil der Schriften. Siehe Lessing, ed. Lachmann und Maltzahn Bd. III. S. 334.

kleinen Regeln ihrer Aufmerksamkeit nicht würdig geschätzt haben; wir aber, wir anderen Anfänger in der Dichtkunst, müssen uns denselben schon unterwerfen." Da der Dichter weiterhin die Rathsversammlung selbst, und seinen Helden vor ihr redend zeigen wollte, so blieb ihm wegen der Einheit des Ortes nichts anderes übrig, als die Verschwörungscenen gegen den Berner Rath in eben diesen Saal des Rathhauses zu verlegen. Jedenfalls das unpassendste und gefährlichste Locale für einen solchen Zweck!

Michaelis fand in seiner Beurtheilung des 1. und 2. Bandes von Lessing's Schriften (Göttinger gelehrte Anzeigen, 1753, 31 Dec.) den Affect in jenen Scenen „unnachahmlich stark." Wir können in dieses Urtheil nicht einstimmen. Henzi, der einen modernen Brutus vorstellen soll, neben dem sein Freund Wernier den Cassius spielt, ist vielmehr ein bedächtiger Doctrinär, der eine Revolution mit allem schuldigen Respect vor der Obrigkeit in's Werk setzen möchte; ja es war geradezu die Absicht Lessing's „den Aufrührer im Gegensatz zum Patrioten, den Unterdrücker im Gegensatze zu dem wahren Oberhaupte zu schildern." So ist ihm denn Henzi „der Patriot, Dücret der Aufrührer, Steiger das wahre Oberhaupt, dieser oder jener Rathsherr der Unterdrücker." Dieser Absicht gemäß werden nun die Charaktere ohne Rücksicht auf ihre historische Individualität schematisirt, und nach abstracten Entgegenstellungen, wie sie die französische Tragödie fordert, zum Redekampf einander gegenübergestellt. Ein solcher Stoff, unmittelbar aus der Gegenwart gegriffen, hätte eine rasch pulsirende Entwickelung der Handlung und der Charaktere, er hätte jene gediegene realistische Behandlungsweise verlangt, wie ihrer Lessing erst weit später mächtig wurde; hier finden wir nur ein pathetisches Raisonnement über Staatssachen in

dem bekannten Trott der Alexandriner des „sterbenden Cato", wenn auch um einen Grad ungezwungener vorgetragen.

Später entspann sich über Lessing's „Henzi" eine journalistische Polemik, indem man von einer Seite das Fragment nach dem wahren historischen Verhalt zu beurtheilen unternahm (Götting. gel. Anz. 1754 d. 23. März). Man machte da geltend, daß die Charaktere der Personen und Völker in der Tragödie immer beibehalten werden müßten; man wies dem Dichter aus den Proceßacten nach, daß Dücret durchaus nicht der frevelhafte demagogische Intriguant, und Henzi noch weniger der lauter denkende, idealgesinnte Patriot gewesen, wie er den einen und den anderen dargestellt habe.*) Der reifere Lessing hätte diesem Urtheile nur beitreten müssen: wir lesen ja später in der Dramaturgie das entscheidende Wort, daß der Dichter bei der Behandlung eines historischen Stoffes den Charakteren stets getreu bleiben müsse, wenn er auch die Facta anders stellen und verändern dürfe. —

Das „Befreite Rom"**) ist zu sehr erster, roher Entwurf, als daß man sich bestimmter darüber äußern könnte. Eines ist jedoch an dieser Skizze bemerkenswerth: die unbedingte Oeffentlichkeit der Handlung, das stete Eingreifen und Mitwirken der Massen. Im Gegensatz zu der französischen Bühnensatzung, welche die Action zwischen vier Wänden festhält, geht hier alles auf der Straße, vor vielem Volke vor sich. Lucretia ersticht sich vor den Augen des Volkes auf dem Forum; da rächt Brutus später ihr Blut an Tarquinius, da redet Collatinus vor dem Volke von seinen Ansprüchen auf den erledigten Thron, bis ein hereinstürzender Haufe:

*) Vergl. Danzel, Lessing's Leben und Werke. I. Band. S. 167.
**) Lessing, ed. Lachmann und Maltzahn II. Band S. 453.

Freiheit! Brutus! ruft, und der letztere die neue Ordnung des Staates feststellt. Zuletzt kommen die tanzenden Salier auf die Scene und einer von ihnen prophezeit die künftigen Geschicke Rom's.

Glaubt man hier nicht den ersten Nachwirkungen der Shakespearestudien Lessing's zu begegnen? Unwillkürlich erinnert man sich an die Forumsscenen im 3. Akt des „Julius Cäsar". Noch bestimmtere Reminiscenzen an Shakespeare finden wir in einer Hauptscene des „Alkibiades in Persien",*) der aus der Breslauer Periode stammt. Die Beziehungen dieses Entwurfes zu dem Alkibiades von Otway gesteht Lessing ausdrücklich ein — jene Anregungen bestimmten jedoch absichtslos, aber um so eindringlicher den Zug seines Schaffens.

Der genannte Entwurf ist noch nach einer Seite hin sehr interessant. Der Gedanke, der erst im „Nathan" zum hellen Durchbruch gekommen, daß die Besten, die Erleuchtetsten der verschiedenen Völker und Glaubensbekenntnisse sich jederzeit über die höchsten Religionswahrheiten verständigen können, klingt hier schon sehr vernehmlich durch. Es sind deistische Aufklärungsideen, die sich da im Abglanz des heiligen Feuers der Perser wiederspiegeln. —

Alkibiades ist glücklich in seinem freiwilligen Exil. Der göttlichste Gedanke, den er je gehabt, sich selbst nach Persien zu verbannen! Aus dem weisen Griechenland, wo Aberglaube und gesetzlose Frechheit den Pöbel, Ehrgeiz und „Ohnegötterei" die Großen regiert, hieher in das barbarische Persien, wo Wahrheit und Tugend den alten Thron besitzen!

*) Ebendas. S. 488.

Die zärtlichste Freundschaft verbindet ihn mit Susamithres, obgleich die Eifersucht seines Vaters, des Pharnabaz, zum Theil daran schuld ist, daß Alkibiades den Hof verlassen. In dem, was Pharnabaz noch ist, erblickt Alkibiades das Abbild davon, was er selbst einst gewesen.

„Wessen ist ein Ehrgeiziger nicht fähig, der größten Tugenden wie der schändlichsten Laster — mit dem Unterschiede nur, daß diese ganz unfehlbare Laster, und jene nur sehr zweifelhafte Tugenden sind. Wie spät habe ich das erkennen lernen! Daß ich es nicht eher erkannt, lag an dir nicht, göttlicher Sokrates! Mit welcher liebenden Hartnäckigkeit verfolgtest du meine Jugend, um mich zur Kenntniß meiner selbst, meiner eigenen Unwürdigkeit zu bringen ..."

In ernste Betrachtungen versunken erwartet Alkibiades den jungen, edlen Freund. Dieser findet ihn auf dem Hügel unter den Palmen, von wo aus man das prächtige Persepolis und den spiegelnden Araxes überschaut. Es scheint ihm so, als ob jener, gleich einem Perser, vor der aufgehenden Sonne angebetet hätte. Denn Licht und Klarheit breitet sich über seine Seele, wie der sonnige Glanz über die Landschaft zu ihren Füßen.

Alkibiades. Laß uns diesen Tag in unserer Freundschaft glücklich sein ...

Susamithres. So glücklich, als es uns das annahende Geräusch des Hofes erlauben wird. Der Frühling ruft ihn von Susa nach Persepolis. Der Zug geht heut hier durch.

Alkib. O möchte es dem König nicht einkommen, mich hier in meiner Einöde zu besuchen. Ich will mich nicht wieder in Geschäfte verwickeln lassen; ich will den Rest meines Lebens der Ruhe und den Betrachtungen widmen. — O könnte ich noch Einen aus dem Schiffbruch meines Vaterlandes retten! Den göttlichen Sokrates —

Susam. Du hast mir schon so viel von diesem Manne erzählt, daß ich eine wahre Hochachtung für ihn bekommen. Die

Vorsicht, habe ich daraus erkannt, erweckt in allen Ländern von Zeit zu Zeit Männer, die es verhindern müssen, daß sich die Menschen von ihrer wahren Verehrung nicht zu weit verirren. — So war unser Zoroaster . . .

Alkib. Auch Sokrates hat von diesem großen Manne gehört und mir von ihm erzählt. Wenn er doch seine Nachfolger, seine Lehren hier näher erkennen könnte! Wenn er doch hier könnte einsehen lernen, daß seine Magie keine abergläubige Zauberkunst, sondern eine Sammlung von den erhabensten Lehren der Gottheit sei! . . .

Doch während der Genius des Sokrates seine Gedanken umschwebt, sucht Timandra, die leichtgeschürzte Hetäre, die ihm aus Griechenland gefolgt, seine Sinne mit dem früheren Zauber zu umstricken. Sie lacht über die „sokratische Liebe" der Beiden, spottet den jungen Perser hinweg und beklagt sich darüber, daß Alkibiades sie nicht mehr liebe. Er erwidert, daß sie vielmehr keiner wahren Liebe fähig sei und weiter nichts als eine eitle Nachahmerin der Aspasia sein wolle.

Eine Scene von treffender Seelenmalerei, von scharfen Blitzen und Gegenblitzen des Affects scheint hier Lessing vorgeschwebt zu haben.

Timandra. Wo sind sie hin, die glücklichen Zeiten, da statt anderer Sinnbilder, ein kleiner Liebesgott, den Blitz in der Rechten, von deinem goldenen Schilde schreckte? Da der lange Purpur nachlässig hinter dir her floß, und die Aristophon's dich in dem Schoß der zärtlichen Nemea malten . . .

Alkib. Ist es dir noch nicht genug, daß ich so lange der Wollust und dem Ehrgeize gefröhnt habe? Der Thorheit gehört der beste und größte Theil meines Lebens, hindere mich nicht, den kurzen, kalten Rest der Weisheit zu weihen. Hier, in dieser Einsamkeit will ich als ich selbst und mir selbst leben. Habe ich mich sonst leicht in alle Gestalten umgeschaffen, war es mir sonst einerlei, ob ich den arbeitsamen, strengen und mäßigen Spartaner oder

den wollüstigen, faulen Jonier oder den schwärmenden bachischen Thracier spielen sollte, so will ich von nun an der wahre Alkibiades sein!

Tim. Vortrefflich! Ein zweiter Timon, und lächerlicher als der erste! . . .

Timandra hat keine Macht mehr über Alkibiades. Sie ist voll Zorn und Wuth, und entschlossen, mit Kritias und den übrigen griechischen Gesandten, die inzwischen angelangt sind, gemeinschaftliche Sache zu seinem Verderben zu machen.

König Artaxerxes läßt den Alkibiades zu sich rufen. Er verspricht die griechische Gesandtschaft abzuweisen, und ernennt ihn zum obersten Feldherrn seiner Heere, und zwar an der Stelle des alten Pharnabaz. Unter des Alkibiades Führung gedenkt der König nicht sowohl seinen Bruder Cyrus, als vielmehr die Griechen selbst zu bekriegen.

Susamithres äußert seine Freude, bald unter den Augen des Freundes fechten zu können; aber dieser benimmt ihm die freudige Hoffnung. Die Liebe zum Vaterlande regt sich mächtiger als je in Alkibiades' Herzen, da ihm eben das Schwert gegen Hellas in die Hand gedrückt wird!

Er will anfangs die griechischen Gesandten nicht hören. Aber Timandra sucht ihn umzustimmen; auch Pharnabaz spricht ihm in heimtückischer Absicht zu. Endlich gibt Alkibiades nach, und sein Widersacher beeilt sich, den König zum heimlichen Zeugen der Unterredung zu machen, die jetzt stattfinden soll.

Alkibiades empfängt die Griechen an dem Altare, welchen er dem Genius des Sokrates aufgerichtet. Pharnabaz spricht dem Könige gegenüber seinen echt persischen Abscheu gegen diese Art von Cultus aus.

Siehe, wie jeder dieser Ungläubigen sich einen eigenen Gott schafft! Anstatt den einigen Gott im Feuer, auf seinem ewigen

sichtbaren Thron, der Sonne, anzubeten, betet jeder sein eigenes Hirngespinst, oder, was noch lächerlicher ist und du hier siehst, das Hirngespinst eines Freundes an!

Die Gesandten, Kritias an der Spitze, wenden alle Künste an, Alkibiades zu erschüttern, daß er mit ihnen nach Griechenland zurückkomme.

Kritias. Bei deinem Namen schwört noch jetzt die Jugend Athens in dem Argaulischen Hain, so oft die kriegerische Trompete sie ruft, ihres Vaterlands Grenzen nicht enger als jenseit aller bewohnten Erdstriche zu setzen.

Alkib. Ich sollte dem Volke trauen? Ich diesem vielköpfigen Ungeheuer? Heute wird es dich vergöttern und morgen als den Abschaum der Uebelthäter verdammen. Da ich mich am festesten in seiner Gunst glaubte, ward ich als der verfluchte Verstümmler heiliger Bildsäulen, als der Verräther der Geheimnisse der Ceres angeklagt und verdammt. Sollte ich den Fluch schon vergessen haben, den damals seine Eumolpiden wider mich aussprachen?

Nun bietet Timandra, die listig-gewandte, alle Mittel ihrer Beredsamkeit auf; Alkibiades wird weicher gestimmt, und scheint entschlossen, seine Stellung beim Könige zum Besten der Griechen zu nützen.

Da bricht der König hervor, überhäuft Alkibiades mit Schmähungen und gibt ihn im höchsten Zorne seinem Schicksal preis. Auch die Gesandten haben erreicht, was sie wollten; — das Schwert ist zerbrochen, das gegen Hellas gezückt werden sollte. Im Fortgehen befiehlt Artaxerxes, den Altar des Sokrates zu zerstören, den Ort zu reinigen und eine heilige Feuerstätte an diese Stelle zu bauen.

Noch muß sich ein Conflict auskämpfen: die Stellung des Susamithres zwischen dem Vater und dem Freunde. Der edle Jüngling ist entschlossen, jedes Geschick mit Alkibiades zu theilen: vergebens sind die Bemühungen des Vaters, ihn davon zurück-

zuhalten. Indeß Pharnabaz seine Rache an Alkibiades nimmt, verliert er zugleich den Sohn, der zu dem Freunde im Leben wie im Tode steht. —

Wie wir sehen, sind hier die Elemente zum Aufbau einer bedeutenden Tragödie vorhanden. Alkibiades hoffte in Persien Ruhe der Seele und innere Sammlung zu finden — aber vergebens! Sein früheres Leben kehrt sich gegen ihn und läßt ihn nicht mehr die Früchte dieser Umkehr genießen. Die dämonischen Mächte, welche ehedem seine Natur aufgestachelt, der Ehrgeiz und die Sinnenliebe, treten ihm nun von Außen verderbend entgegen, nachdem er sich selbst in seinem Innern von ihnen frei gemacht. Nicht mehr vermag ihn der Genius des Sokrates zu schützen, dem er sich so spät erst zugewandt — gerade an seinem Altare ereilt ihn das Verderben! Ohne Zweifel hatte Lessing in jener Scene, wo sein Held die Gesandten zuerst barsch zurückweist, dann sich aber durch ihre und Timandra's Beredsamkeit erweichen läßt, die verwandten Situationen in Shakespeares „Coriolan" im Auge; im Uebrigen ist allerdings Haltung und Ton der Dialogskizzen keineswegs shakespearisch, sondern schon wegen der stark vorschlagenden moralistischen und reflectirenden Tendenz echt lessingisch.

Unter den Stoffen von historischem Gehalt, mit denen sich Lessing beschäftigte, ist der Entwurf zum „Spartacus" in erster Reihe hervorzuheben. *) Wie sehr ist es zu bedauern, daß es gerade hier nur bei der ersten flüchtigen Skizze, bei den allgemeinsten Contouren der Anlage blieb!

Spartacus hätte leicht als stürmender Kraftmensch im Sinne der Originalgenies gefaßt werden können; diese Auffassungsweise lag aber Lessing fern, dessen Helden sich stets

*) Lessing's Schriften II. Band. S. 546.

durch einen gediegenen Kern der Gesinnung legitimiren müssen. So tritt uns auch hier der Umriß eines Charakters entgegen, der seiner Mission klar bewußt ist, und mit einer gewissen kalten Entschlossenheit der Ueberzeugung seinen Weg geht. Die vornehmen Römer, die Lenker der Republik sind zu entarteten Weichlingen, zu Sclaven ihrer Lüste geworden; ihnen tritt der ehemalige Fechtersclave darum so furchtbar gegenüber, weil er das ist, was sie alle nicht mehr sind — ein ganzer Mann, eine innerlich freie und selbstständige Natur.

Eine von den Personen des Stücks bewundert seine Heldengröße:

Bei den Göttern — bei Gott! Du bist
Ein außerordentlicher Mann! Das bist du, Spartacus!

Doch er erwidert darauf:

Da seht, wie weit ihr seid, ihr Römer! daß
Ihr einen schlichten, simplen Mann müßt
Für einen außerordentlichen Mann erkennen.
Ich bin sehr stolz; und dennoch überzeugt,
Daß ich kein beff'rer Mensch bin, als wie sie die Natur
Zu hundert — täglich, stündlich aus den Händen wirft.

Er fühlt sich nur so groß, weil Alles um ihn herum so klein ist, an Uebercultur krank, abgefallen von der reinen Menschennatur.

Dieser Welt nun hat er den Krieg erklärt, in der das wahre Recht gefälscht, das Trugbild der Freiheit auf dem Grunde der Sclaverei aufgerichtet ist. Entrüstet ruft er aus:

Sollte sich der Mensch nicht einer Freiheit schämen,
Die es verlangt, daß er Menschen zu Sclaven habe?

Ihm, dem socialen Revolutionär, wollte der Dichter einen Mann gegenüberstellen, der so recht den Typus jener verderbten Gesellschaftszustände repräsentiren sollte. Es ist dies der reiche, üppige Crassus, der erste der Lebemänner

Rom's, die sich einen Staat ohne Sclaven nicht denken konnten, der Wucherer im Großen, der seine eigenen Sclaven für seinen besten Reichthum hielt, und mit dem lebendigen Capital ihrer Talente, wie mit andern Gütern zu wuchern verstand. Der Dichter nimmt an, daß er sich zum Kriege mit Spartacus aus persönlichen Motiven drängte. Crassus vertheidigt bei ihm den Eigennutz des bestehenden Gesellschaftsprincips gegen die heroische Kühnheit des Sclavengenerals, der die Fechtkunst, die er für das öffentliche Vergnügen in der Gladiatorencaserne erlernt, dazu zu benützen wagt, um ganz Rom und seine Staatsordnung zur Rechenschaft zu ziehen. Wie dramatisch fruchtbar hätte die Durchführung des Gegensatzes dieser beiden Charaktere werden können! Alle Keime zu einer Tragödie im größten Styl, wo sich weltgeschichtliche Principien zum Kampfe gegenübertreten, sind hier gegeben.

Schon früher wurde dessen gedacht, daß Lessing vorübergehend auch an die Dramatisirung des Aufstandes von Masaniello dachte. In einem Briefe an seinen Bruder Karl *), den seine dilettantisch-literarischen Bestrebungen gleichfalls auf diesen Stoff führten, spricht sich Lessing gelegentlich über seine Auffassung des Masaniello aus:

„Wie du dir den Charakter des Aniello denkst, kann ich freilich nicht wissen. Aber ich glaube zu errathen, was dich für ihn eingenommen: die uneigennützige Entschlossenheit, zum Besten Anderer sein Leben zu wagen, in einem so rohen Menschen; die großen Fähigkeiten, welche Umstände und Noth in einem so rohen Menschen erwecken und sichtbar machen. Dieses ließ auch mich ihn als einen sehr schicklichen tragischen Helden erkennen; aber was mich mehr als dieses hätte bewegen können,

*) Aus Wolfenbüttel, 14. Juli 1773. Siehe Lessing's s. Schriften ed. Lachmann und Maltzahn, 12. Band. S. 471.

Hand an das Werk zu legen, war die endliche Zerrüttung seines Verstandes, die ich mir aus ganz natürlichen Ursachen in ihm selbst erklären zu können glaubte, ohne sie zu einem unmittelbaren physischen Werke seiner Feinde zu machen. Ich glaubte sonach den Mann in ihm zu finden, an welchem sich der alte rasende Hercules modernisiren ließe, über dessen aus ähnlichen Gründen entstandene Raserei ich mich erinnere, einige Anmerkungen in der theatralischen Bibliothek gemacht zu haben; und die allmälige Entwicklung einer solchen Raserei, die mir Seneca ganz verfehlt zu haben schien, war es, was ich mir vornehmlich wollte angelegen sein lassen."

Wir sehen aus diesen Andeutungen, wie rasch Lessing in den Kern eines Charakters zu dringen und aus diesem Mittelpunkt heraus eine dramatische Conception zu entwerfen verstand. Daß er aber gerade da des „rasenden Hercules" und seiner Kritik darüber in der theatralischen Bibliothek wieder nach so vielen Jahren sich erinnerte! Es zeigt sich eben, wie sehr seine ganze Bildung und Anschauungsweise auf dem Alterthum fußte; auch der modernste Stoff fügte sich ihm in die Umrisse irgend eines antiken Vorbildes ein. So war seine „Emilia Galotti" die modernisirte Virginia, und in gleicher Weise wäre der im Wahnsinn endende Masaniello für ihn ein rasender Hercules in moderner Gestalt geworden, wie er sich den Stoff eben dachte.

Eines Umstandes muß ich nebenbei noch gedenken. In der „theatralischen Bibliothek" macht auch Lessing die Bemerkung, daß sich aus jener Tragödie Seneca's mit wenigen Aenderungen eine — Oper machen lasse, da „die Leidenschaften hier durchgängig im stärksten Spiele" seien, und sich in den wirksamsten Contrasten einander gegenüberstellen ließen.*) Ob

*) Lessing's sämtl. Schriften, 4. Band, S. 292.

er wohl daran gedacht, daß von seinem modernisirten, neapolitanischen Hercules dies noch in gesteigertem Maße gelte? —

Lessing's innere Neigung führte ihn wiederholt auf das Alterthum zurück; es scheint ihn aber dabei weniger die antike, tragische Poesie, so genau er sie studirte, inspirirt zu haben, als vielmehr das geschichtliche Thatenleben der Alten, die mannhafte Gesinnung, die sich da allenthalben ausspricht. Wenn er von der verzopften Antike der Franzosen auf das unverfälschte Vorbild des Sophokles, von den französischen Commentaren der aristotelischen Poetik auf die wohlverstandene Kunstregel derselben zurückging, so löste er diese Aufgabe zunächst als Kritiker; Lessing den Dichter fesselte vor allem der sittliche Gehalt des Alterthums in seiner besten Zeit. Aus dieser Stimmung ist der „Philotas" hervorgegangen, dieser geistvolle Versuch, eine Tragödie auf die engsten Dimensionen eines einzigen Actes zurückzuführen. Welch' ein jugendlich-frischer, heroischer Geist weht uns aus jeder Zeile dieser Dichtung entgegen! Wie originell ist die Charakterzeichnung des gefangenen Prinzen, dieser „wunderbaren Vermischung von Kind und Held", wie ihn Aridäus so treffend bezeichnet! Doch wir wollen hier auf ein anderes, blos projectirtes Werk zu sprechen kommen, welches manche Beziehungen zu „Philotas" hat. Wenn dort der junge, heroische Königssohn der Hauptcharakter ist, so ist es in „Kleonnis" *) der Vater, den seine Wunden, welche ihn daheim an's Lager fesseln, zweifach brennen, weil er darum dem allzukühnen Heldensohne nicht schützend zur Seite stehen kann. Die schwärmerische Weichheit der Empfindung in der Brust eines alten erprobten Kriegers, noch obendrein inmitten der rauhen Kampfzeit der mes-

*) Lessing's sämtl. Schriften, II. Band, S. 531.

senischen Kriege ist eine eigenthümliche Combination widersprechender Elemente. Der Dichter scheint hier die Aufstellung einer ganz besondern Charakterspecialität im Sinne gehabt zu haben: gleichsam eine Verschmelzung des antiken Heroenthums in seiner stählernen Kraft mit jenen empfindungsvollen Zügen, wie sie der Rolle des zärtlichen Vaters aus dem bürgerlichen Trauerspiel entnommen sind. Wenn wir die Voraussetzung einmal gelten lassen, dann können wir wohl der geistvollen Behandlung des seltsamen Thema's unsere Zustimmung nicht versagen. Nur einige Proben aus den beiden vorhandenen Auftritten, die ganz ausgearbeitet vorliegen. *)

Euphaes, König der Messenier, erwartet voll Ungeduld Nachricht von seinem Sohn.

Die träge Zeit! Kein Jahr war mir so lang
Als dieser Morgen. He, Soldat!

Die Wache. Befiehl!

Euphaes. Noch nicht zurück?

Wache. Wer?

Euphaes. Träumer! fragst du, wer?
Mein Sohn und sein Geschwader.

Die Wache. König, nein!
Es war schon Tag, da brachen sie erst auf!

Euphaes. Erst! — Geh! — Daß die Natur zum Vater mich
Mehr als zum König schuf! Mann's zwar genug

*) In den Entwürfen zu „Kleonnis" und „Spartacus" wendet Lessing, wie wir sehen, schon den fünffüßigen Jambus an. Durch Joachim W. v. Brave, den er in den Abendgesellschaften bei Heinr. Ew. v. Kleist (1757 in Leipzig) kennen lernte, und der damals an einem „Brutus" arbeitete, erhielt er die erste Anregung, es mit dieser Versform in der Tragödie zu versuchen.

Für dich, mein Volk, an jeder Ader gern
Zu bluten; nur nicht Held genug, für dich
In meinem Sohne — theurer einz'ger Sohn! —
Zu bluten!

Philäus tritt auf, der Freund des Königs, von dem dieser bestimmtere Botschaft erwartet, wie es um den Sohn stehe.

Komm! Du bist der glückliche,
Gewünschte Bote doch? Mein Sohn ist da?
Wo ist er? sprich! — Du schweigst? Verwundet — todt?
Er ist's! — Die Ahndung —

Philäus. Werde nimmer wahr!
Sei ruhig, Herr! Sei ruhig. Siegen ist
Kein Werk des Augenblicks. Noch kann er nicht,
Dein junger, kühner Demarat, den Feind
Gesucht, gefunden, angegriffen und
Geschlagen haben.

Euphaes. Daß ich ihn so leicht
Aus meinen Augen ließ! Zu stürm'scher Jüngling, nur
Noch wenig Tage, dann hätt' ich dich selbst
In ersten Kampf, zur Probe deines Muths
Begleiten können! — Schande! — Wenn nunmehr
Der junge Leu aus seiner Höhle tritt,
Wer führt ihn an? Wer lehret ihn dem Bär
Die neuen Klauen, unversucht doch keck,
In Nacken schlagen, und den Tieger an
Der Gurgel fassen? Ist's der alte Leu
Nicht selbst? Und ich, beschimpfter Vater! Ich —

Philäus. Herr! deine Wunden hindern — —

Euphaes. Warum sind
Des Kriegers Wunden nicht so bald geheilt,
Als bald sein Muth nach neuen durstet!
— — — Wenn ich heut
Nur meiner Glieder Herr, und meines Sohn's
Gefährte wäre; meines Sohn's ... Vielleicht
Daß eben jetzt — —

Philäus (für sich). Nun reißt sie zügellos,
Die kranke Phantasie ihn fort! Mich schmerzt
Der Zärtliche —
Euph. Des Todes kalter Schauer
Durchläuft mich; starrendes Entsetzen sträubt
Das wilde Haar zu Berge —
Phil. Höre mich!
Euph. Dich hören? Kann ich? — Sieh, er ist umringt...
Wo nunmehr durch? Sich Wege hauen, Kind,
Erfordert and're Nerven! Wage nichts!
Doch wag' es!... Hinter dich! Bedecke schnell
Die off'ne Lende — hoch das Schild!.. Umsonst —
In diesem Streiche rauscht der Tod auf ihn
Herab. Erbarmung, Götter!... Ströme Bluts
Entschießen der gespalt'nen Stirn; er wankt;
Er fällt... er stirbt! — Und ungerächet? Nein.
Philäus fort! Ich kenn' den Mörder — komm'!

Philäus bemüht sich, den innern Sturm zu beschwichtigen, der so tief das Gemüth des Königs erschüttert. Nicht ohne Schutz sei ja der geliebte Sohn, der beste der Krieger stehe mit Schwert und Schild ihm zur Seite.

Wer ist's,
In dessen Schirm, als unterm breiten Schutz
Der göttlichen Aegide Demarat
Jetzt ficht, jetzt siegt? Ist's nicht Aristodem?
Euph. Wen nennst du mir? O wär' er's nicht — er nicht!
Phil. So macht dich deine Furcht auch ungerecht!
Das geht zu weit! — Herr! an der Tapferkeit
Und Treu' Aristodems verzweifeln, ist
Beleidigung der Tugend! Wen von uns
Fürchtet der Spartaner mehr als ihn? — —
Und stammt er nicht von Herkules, wie du?
Euph. Hör' auf! Wann rief ich seine Tapferkeit
In Zweifel? Eben diese Tapferkeit
Die ist's, vor der ich zitt're. Sowie sie
Dem Tode trotzt, soll jeder neben ihr

Dem Tode trotzen. Weniger als sie
Zu leisten wagt, soll niemand leisten. Ihr
Ist Demarat nicht der geliebte Sohn
Des jammernden, verwais'ten Vaters; ihr
Ist Demarat Soldat, und weiter nichts! —
Wie anders? Denn was weiß Aristodem
Von jenen zärtern, bessern, menschlichern
Empfindungen? der sanften Macht des Bluts?
Dem süßen Recht der Sympathie? Er, er —
Der kalte Mörder seiner Tochter.

Phil. Sprich:
Der Tochter frommer Opf'rer. Das Gebot
Des deutlichen Orakels —

Euph. Das Gebot
Der deutlichen Natur war älter! — Ich
Unglücklicher! Dem, der so wenig weiß
Was Vater ist, dem meinen Sohn vertraun! — —

Wie bedeutend ist doch diese Scene! Wie trefflich in der Schilderung des leidenschaftlichen Seelenzustandes, der, wie bei Lessing gewöhnlich, sich selbst zergliedert und desto spitzfindiger wird, je höher der Affect sich steigert. Der Dialog trägt das Gepräge von Lessing's vollendetestem dramatischen Styl; aber es läßt sich andererseits auch nicht leugnen, daß der innere Widerspruch des Motivs, das sentimentale Vatergefühl in der Brust eines dorischen Recken und echten Herakliden, durch die meisterhafte Ausführung eher enthüllt als verdeckt wird. — —

Man sollte glauben, daß der Reiz des Abenteuerlichen, der astrologischen Mystik und der dunklen Schicksalsverknüpfungen für Lessing's hellen Geist nicht vorhanden gewesen; dennoch betritt er einmal auch dieses Gebiet. Unter den hinterlassenen dramatischen Fragmenten finden wir einen Entwurf,

der die Ueberschrift „Der Horoskop“ *) führt. Vorausgestellt ist eine ausführliche Erzählung der Fabel; der Stoff ist bereits nach den einzelnen Scenen vertheilt, Bruchstücke des Dialog's schon versificirt; ein Beweis, daß Lessing sich einige Zeit mit jenem Süjet beschäftigte. Die Fabel ist diese:

Unter dem Palatin Petrus Opalinski waren die Tataren in Podolien eingefallen; Lucas, der tapfere Sohn des Palatins, schlägt bei Cressici den gefährlichen Feind. Bei der Verfolgung der Tartaren befreit Petrus die Anna Massalska, welche jene früher aus Lemberg mit fortgeschleppt hatten. Eigentlich aber war Anna einem ritterlichen Tartaren, nicht ungern, gefolgt; und dieser läßt sich jetzt freiwillig gefangen nehmen, um seine Geliebte nicht aus den Augen zu verlieren. Petrus verliebt sich vom ersten Augenblick an in die Anna Massalska — doch auch auf den Sohn hat die schöne Polin keinen geringeren Eindruck gemacht. Wie sehr hätte er gewünscht, daß ihm diese Beute geworden wäre!

Nun war dem Palatin von einem Astrologen vorhergesagt worden, daß sein Sohn Lucas dereinst wohl ein tapferer, um das Vaterland hochverdienter Mann sein, dann aber der Mörder seines eigenen Vaters werden würde. Das verhängnißvolle Horoskop lautete: Hoc temporis momento natus vir fortis futurus est, deinde — parricida! Oft hatte der Vater dem heranwachsenden Sohne die erste Hälfte dieses Schicksalspruches vorgesagt, um ihn mit Selbstvertrauen und kriegerischem Muthe zu erfüllen, aber bei dem „deinde“ hielt er stets inne.

Solange sich Lucas noch durch keine bedeutenden Thaten hervorgethan, schwebte ihm nur das: „vir fortis futurus est“ vor Augen. Kaum schien aber durch den ruhmvollen Sieg über die Tartaren die erste Hälfte des Horoskops erfüllt: da fiel ihm das „deinde“ ein, bei welchem sein Vater sich allezeit unterbrochen — eine bange Unruhe bemächtigte sich seiner, und drängte ihn, sein ganzes Geschick zu erfahren.

---

*) Lessing's s. Schriften, II. Band S. 539.

Indeß hat Peters Gemalin und Lucas' Mutter, Marina Opalinska, wohl bemerkt, welchen tiefen Eindruck Anna auf ihren Gatten gemacht. Sie sucht alles aufzubieten, um dieser seiner Liebe Hindernisse in den Weg zu legen; sie sucht die Leidenschaft des Sohnes anzufachen, und legt es ihm nahe, er möge Anna's Hand zum Lohn für seine patriotischen Heldenthaten verlangen. Aber Lucas scheint jetzt für all' dies kein Gehör zu haben: in seiner ganzen Seele herrscht nur der einzige Gedanke an das verschwiegene „deinde ...“ Da verspricht ihm die Mutter das vollständige Horoskop zu schaffen, um ihn hierüber zu beruhigen.

Sie hält Wort und sendet ihm das versiegelte Blatt, dessen Inhalt sie selbst nicht kennt ... Lucas liest darin das schreckliche Wort „parricida!“ Er entsetzt sich vor sich selbst, den das Schicksal zu einer so verruchten That aufbehalten haben soll. Sein Arzt findet ihn im Zustande bedenklichster Aufregung, er räth dem Vater, den gemüthskranken Sohn sorgsam zu überwachen. Petrus belauscht ihn gerade in dem Augenblicke, da der Entschluß des Selbstmordes in seiner Seele reift. Lucas erinnert sich an sein Feuerrohr, das damals eben erfunden war — er weiß es geladen und will sich erschießen. Der Vater stürzt in das Gemach und will ihm die Waffe aus den Händen reißen — das Gewehr geht los und trifft den Vater. Schwer verwundet stürzt er zusammen, doch er stirbt erst dann, nachdem die verständigenden und versöhnenden Reden zwischen Vater und Sohn gewechselt sind.

Lucas bleibt bei dem Entschluße zu sterben, ja es ist dieser bei ihm jetzt tiefer begründet als früher. Wir finden ihn an frühem Morgen auf dem Schlachtfeld wieder, auf dem er so glänzend gesiegt. Er sucht den Abgrund, in dem er mit seinem Pferde, inmitten der Schlacht, fast sein Leben verlor, wenn dieses nur einen Seitensprung gethan hätte. Da trifft er noch mit Anna und ihrem Geliebten zusammen, die im Begriffe sind zu entfliehen. Die alte Leidenschaft flammt noch einmal in ihm auf, er fängt mit dem jungen Tartaren Händel an — doch dann fällt er in sein Schwert und stirbt.

Hettner hebt mit richtigem Blick hervor, daß dieser Entwurf „schon sehr bedenklich an die verrufenen Schicksalstragödien der Müllner und Houwald, Werner und Grillparzer erinnere“;*) wenn er aber weiter annimmt, daß die vorübergehende Hinneigung Lessing's zu der fatalistischen Tragik mit seinen Sophoklesstudien zusammenhänge und hier deutlich eine Nachbildung des Königs Oedipus zu erkennen sei, so möchte ich dieser Ansicht nicht beistimmen. Eine dramatische Erfindung, die mit den Stücken von Müllner und Houwald eine ausgesprochene Familienähnlichkeit haben soll, kann schwerlich zugleich auch an Sophokles mahnen. Ich glaube nicht zu irren, daß wir hier einer Nachwirkung der spanischen Studien Lessing's begegnen. Astrologische Weissagungen greifen mehr als einmal in die Fabeln der spanischen Stücke, namentlich in jene von Calderon ein; in dem Drama: „Das Leben ein Traum“ bildet auch ein Horoskop, welches dem Prinzen Sigismund bei seiner Geburt gestellt worden ist, die Voraussetzung der Handlung: und gerade mit dem genannten Stücke hat sich Lessing eingehend beschäftigt und sogar eine Uebersetzung desselben im Sinne gehabt. Ganz im spanischen Sinn ist auch die romanhafte Verwicklung des Sujets gedacht, dieser dreifach geschürzte Liebesknoten zwischen Anna und Petrus, Lucas und dem jungen Tartaren. Uebrigens läßt es sich kaum bezweifeln, daß der Stoff in allen seinen Theilen entlehnt ist. Kein anderer Plan hat so wenig den Lessing'schen Zug der Erfindung bis auf den einen hochpoetischen Gedanken, daß Lucas in seiner Verzweiflung jene Stelle auf dem Schlachtfelde wieder aufsucht, wo er mitten im glorreichen Kampf so nahe daran gewesen, einen echten Reitertod zu sterben. —

*) Literaturgeschichte des 18. Jahrh. III. Theil 2. Buch S. 517.

Ich komme zum Schluß noch auf den meist besprochenen Entwurf von Lessing, nämlich auf seinen „Doctor Faust“.

Sowie Göthe hat Lessing gleichfalls vom Beginne bis zum Ende seiner literarischen Thätigkeit die Geschichte des Faust im Auge behalten.*) Aber er besaß nicht die rechte Wünschelruthe, um die verborgenen Schätze zu heben, die dieser Stoff in sich barg.

Die Schuchische Schaubühne in Berlin führte eine Bearbeitung des alten Volksstückes von Faust in ihrem Repertoir; dort sah es Lessing vielleicht schon 1753 aufführen. Seine Correspondenz mit Mendelssohn im Jahre 1755 führt uns auf die erste Spur, daß er sich mit diesem Gegenstande beschäftigte; 1758 schreibt er an Gleim: Ehestens wolle er seinen „Doctor Faust“ hier spielen lassen. Davon ist wohl weiter nicht die Rede; aber im nächsten Jahre bringt der berühmte 17. Literaturbrief als Beweis dafür, wie echt shakespearisch so Manches in den alten deutschen Volksdramen sei, eine angebliche Scene des Volksstückes von Faust, in der That aber eine Probe der eigenen Bearbeitung Lessing's. Es ist die bekannte Scene zwischen Faust und den sieben Geistern, die jener nach dem Grade ihrer Schnelligkeit befragt.

Ihrem wesentlichen Inhalte nach ist sie allerdings schon in dem Volksstücke enthalten; wen die nähere Vergleichung interessirt, der mag dieselbe in der Simrock'schen Aufzeichnung des alten Puppenspiels von Faust nachlesen.**) Aber dort ist die Situation weit naiver behandelt, und eben darum von ur-

---

*) Vergl. Danzel, Lessing's Leben und Werke I. Band S. 450—456.

**) K. Simrock, die deutschen Volksbücher. IV. Band. S. 169.

sprünglicherer Wirkung. Faust ruft in dem Puppenspiel die Teufel einzeln wie Schüler, die geprüft werden sollen, auf und fertigt jene, deren Schnelligkeit ihm nicht genügt, mit den Worten ab: Apage male spiritus. Vivat sequens! Nachdem sich die anderen entfernt, fragt er den letzten:

— Wie heißest du Ultimus?

Geist. Mephistopheles.

Faust. Und wie geschwind bist du?

Geist. Wie der Gedanke des Menschen.

Faust. Du bist mein Mann. Wie der Gedanke des Menschen! Was kann ich mehr verlangen, als daß meine Gedanken erfüllt werden, sobald ich sie denke? Weiter bringt es Gott selbst nicht. Eritis sicut Deus. Willst du mir dienen?

Geist. Wenn es Pluto erlaubt.

Nun folgt der Abschluß des Paktes, den die Schlußwendung auf das passendste einleitet.

Lessing wollte jene Steigerung noch um zwei Stufen überbieten. Sein vorletzter Geist ist so schnell wie „die Rache des Rächers", sein letzter, wie „der Uebergang vom Guten zum Bösen." Lesen wir den Schluß seiner Scene.

Faust (zum fünften Geiste). Wie schnell bist du?

Der fünfte Geist. So schnell als die Gedanken des Menschen.

Faust. Das ist etwas! — Aber nicht immer sind die Gedanken des Menschen schnell. Nicht da, wenn Wahrheit und Tugend sie auffordern. Wie träge sind sie alsdann! — Du kannst schnell sein, wenn du schnell sein willst; aber wer steht mir dafür, daß du es allezeit willst? Nein, dir werde ich so wenig trauen, als ich mir selbst hätte trauen sollen. Ach! (Zum sechsten Geiste.) Sage, wie schnell bist du? —

Der sechste Geist. So schnell als die Rache des Rächers.

Faust. Des Rächers! Welches Rächers?

Der sechste Geist. Des Gewaltigen, des Schrecklichen, der sich allein die Rache vorbehielt, weil ihn die Rache vergnügte.

Faust. Teufel, du lästerst, denn ich sehe, du zitterst. Schnell, sagst du, wie die Rache des — bald hätte ich ihn genannt! Nein, er werde nicht unter uns genannt! — Schnell wäre seine Rache, schnell? — Und ich lebe noch? Und ich sündige noch? —

Der sechste Geist. Daß er dich noch sündigen läßt, ist schon Rache!

Faust. Und daß ein Teufel mich das lehren muß! — Aber doch erst heute! Nein, seine Rache ist nicht schnell, und wenn du nicht schneller bist als seine Rache, so geh' nur. (Zum siebenten Geiste.) Wie schnell bist du?

Der siebente Geist. Unzuvergnügender Sterblicher, wo auch ich dir nicht schnell genug bin —

Faust. So sage, wie schnell?

Der siebente Geist. Nicht mehr und nicht weniger, als der Uebergang vom Guten zum Bösen.

Faust. Ha! Du bist mein Teufel! So schnell als der Uebergang vom Guten zum Bösen! — Ja, der ist schnell; schneller ist nichts als der! — Weg von hier, ihr Schnecken des Orcus! Weg! — Als der Uebergang vom Guten zum Bösen! Ich habe es erfahren, wie schnell er ist! Ich habe es erfahren!

Ist dieser Zusatz, so überscharfsinnig er erscheinen mag, auch eine Verbesserung? Ich möchte es bezweifeln. Es gibt blendende, geistreiche Fehler, zu denen sich ein bedeutender Kopf zu verirren vermag — hier liegt ein solcher vor. Ist denn wirklich der Uebergang vom Guten zum Bösen schneller als der Gedanke, da er doch nur insofern schnell heißen kann, als er sich eben im Gedanken vollzieht? Und liegt nicht eine tiefe Inconsequenz darin, daß Faust, nachdem er sich so entschlossen mit der Hölle eingelassen, wieder wie ein reuiger Moralist über sich selbst reflectirt? Nun vollends aber diese Teufel! Dasselbe, was Lessing so treffend gegen den Geist des Ninus bei Voltaire geltend macht, er nehme sich Dinge heraus,

die gegen alle Sitte, alles Herkommen unter den Gespenstern sind, und sei darum kein rechtes Gespenst — dies kann man gerade so gegen die Lessing'schen Teufel geltend machen: sie benehmen sich gegen alle Traditionen der Hölle, und sind darum keine rechten Teufel. Oder schickt es sich etwa für solche, von der Rache des Rächers, von dem Uebergang vom Guten zum Bösen zu reden? Dann pfuschen sie ja dem reuigen Gewissen in's Amt und verderben dem Satan sein ganzes Geschäft!

Kurze Zeit nach der Veröffentlichung des Faustfragmentes wurde von unbekannter Hand ein Pfeil gegen Lessing abgesendet; es war die kleine, 1760 erschienene Schrift: „Briefe über die Einführung des englischen Geschmacks in Schauspielen," die eine Antwort auf den 17. Literaturbrief sein sollte, und mit mehreren boshaften, kritischen Bemerkungen sich auch gegen die Scene aus dem „Faust" wendet. Darüber ließ sich nicht zweifeln, daß dieses Geschoß aus dem Gottsched'schen Lager kam.

Die Scene wird geradezu als unterschoben bezeichnet und der neumodische Faust dem des Volksstückes gegenübergestellt.

„Jener weniger subtile Faust", sagt da unser Gottschedianer, „hält den Teufel für den schnellsten oder doch den brauchbarsten für ihn, der so schnell ist wie seine Gedanken, der alles ins Werk setzen kann, sobald er es wünscht. Dieser aber macht sich darüber einen Scrupel, daß die Gedanken der Menschen nicht immer schnell sind. Mit was für Rechte, sehe ich nicht ein. Was soll man zuletzt zu der ganzen Scene sagen? Daß Faust und die Teufel einander zum Trotz witzig sind; daß unter diesem ewigen Witz, der als solcher ganz epigrammatisch und ganz unnatürlich ist, das wahrhaft Große erstickt wird; daß endlich die Engländer lange nicht so engländisch denken, als der Verfasser dieser Scene in Deutschland."

Wir müssen in diesem einen Falle — wenn auch mit Widerstreben — einer von Gottsched inspirirten Kritik gegen Lessing zustimmend beitreten.

Von der Wiederaufnahme des Faustprojekts, sogar in ganz veränderter Fassung, ist nun zu wiederholten Malen noch die Rede. Während seines Aufenthaltes in Breslau zeigte Lessing einem Freunde, wahrscheinlich dem Rector Klose, zwölf Bogen des Manuscripts; später ersucht er (am 21. September 1767) von Hamburg aus seinen Bruder Karl, ihm die clavicula Salomonis zu schicken, da er sie zu seinem „Faust" benöthige; er arbeite an ihm aus allen Kräften und wolle ihn noch diesen Winter spielen lassen. Sein Freund Ebert erinnert ihn (1768) wiederholt an die Vollendung des „Faust"; *) später will Lessing mit der Herausgabe „bis zum Erscheinen der übrigen Fauste warten, die zu dieser Zeit aus allen Ecken Deutschland's angekündigt waren"; endlich geht das mehr genannte, als gekannte Werk im Jahre 1775, zur Zeit der italienischen Reise Lessing's, mit einer Bücherkiste verloren, welche

*) Besonders nachdrücklich in dem Briefe vom 4. October 1768, wo Ebert schreibt: „Ich habe Eschenburg aufgetragen, Sie um die mir versprochenen Tragödien zu mahnen; Dr. Faust, um welchen ich schon lange von vielen anderen, denen ich ihn in Ihrem Namen versprochen habe, gemahnt wurde, muß auch darunter sein, wenn ich nicht Ihretwegen zum Schelme werden soll. Ich denke hierin nicht eigentlich an mich allein, sondern an das Publicum; und ich wollte, daß dieses Sie so lange als einen bösen Schuldner in einen Schuldthurm steckte, wo sie alles in Fülle, nur keine Karten hätten, bis Sie all' das geliefert hätten, was man von Ihnen erwartet." Lessing's sämtl. Schriften, Lachmann'sche Ausgabe XIII. Band, S. 151.

der Buchhändler Gebler von Leipzig nach Braunschweig besorgen sollte.

Bekanntlich sind die Trümmer des Lessing'schen „Faust" in den beiden Briefen von J. J. Engel und dem Hauptmann v. Blankenburg bewahrt, welche Plan und Einzelnheiten des Stückes nach den Mittheilungen des Autors aus der Erinnerung zu skizziren versuchten. Daraus entnehmen wir folgendes:

Die Eingangsscene ist eine Conferenz der höllischen Geister in einer zerstörten gothischen Kirche (in ähnlicher Weise, wie die erste Scene des „Faust" von Maler Müller). Zerstörung der Werke Gottes ist Satans Wollust, eine wüste Kirchenruine seine Lieblingswohnung; hier berathschlagt er am liebsten mit seinen Genossen. Satan hat seinen Sitz auf dem Hauptaltare; die übrigen Teufel haben auf den Nebenaltären Platz genommen. Der Höllenfürst fordert Rechenschaft über das Böse, das sie auf Erden ausgeführt.

Der erste sagt, er habe den Blitz auf die Hütte eines Armen gelenkt, daß seine ganze Habe in Flammen aufging. Aber mehr habe er nicht vermocht; denn ihn selbst, seine jammernden Kinder, sein Weib riß Gottes Engel aus dem Feuer, und als er den gesehen, mußte er entfliehen.

Satan. Elender! Feiger! — und du sagst, es war eines Armen, eines Frommen Hütte?

Erster Teufel. Eines Frommen und eines Armen, Satan. Jetzt ist er nackt und bloß und verloren.

Satan. Für uns! Ja, das ist er auf ewig. Nimm dem Reichen sein Geld, daß er verzweifle und schütt' es auf den Herd des Armen, daß es sein Herz verführe: dann haben wir zweifachen Gewinn! Den frommen Armen noch ärmer machen, das knüpft ihn nur desto fester an Gott. — Rede, du Zweiter, gib uns besseren Bericht!

Der zweite Teufel hat den Sturm auf dem Meere entfesselt, und damit eine Flotte, die mit Wucherern segelte, ersäuft.

Zweiter Teufel. Die ganze Flotte zerriß ich, und alle Seelen, die sie trug, sind nun dein.

Satan. Verräther! Diese waren schon mein. Aber sie hätten des Fluchs und Verbrechens noch mehr über die Erde gebracht; hätten an den fremden Küsten geraubt, geschändet, gemordet: hätten neue Reize zu Sünden von Welttheil zu Welttheil geführt: und das alles — das ist nun hin und verloren! — O du sollst mir zurück in die Hölle, Teufel; du zerstörst nur mein Reich!

Satan wendet sich zum dritten:

— Rede du! fuhrst auch du in Wolken und Stürmen?

Dritter T. So hoch fliegt mein Geist nicht, Satan; ich liebe das Schreckliche nicht. Mein ganzes Dichten ist Wollust.

Satan. Da bist du nur um so schrecklicher für die Seelen!

Der Wollustteufel berichtet nun, wie er in das Blut eines unschuldigen Mädchens die Flamme der Begierde gehaucht habe, die sie nun dem ersten Verführer preisgeben müsse. Dieser Teufel findet Satan's Billigung; „da lernt", sagt er zu den anderen, „ihr Elenden, die ihr nur Verderben in der Körperwelt stiftet; dieser hier stiftet Verderben in der Welt der Seelen — das ist der bessere Teufel!" Und nun fragt er den vierten:

— Was hast du für Thaten gethan?

Vierter T. Keine, Satan. Aber einen Gedanken gedacht, der, wenn er That würde, aller jener Thaten zu Boden schlüge.

Satan. Der ist?

Vierter T. Gott seinen Liebling rauben. — Einen denkenden, einsamen Jüngling, ganz der Weisheit ergeben; ganz nur für sie athmend, für sie empfindend; jeder Leidenschaft absagend, außer der einzigen für die Wahrheit; dir und uns allen

gefährlich, wenn er einst Lehrer des Volkes würde — den ihm zu rauben, Satan!

Satan. Trefflich! Herrlich! Und dein Entwurf? —

Vierter T. Sieh, ich knirsche; ich habe keinen! — Ich schlich von allen Seiten um seine Seele; aber ich fand keine Schwäche, bei der ich ihn fassen könnte.

Satan. Thor! Hat er nicht Wißbegierde?

Vierter T. Mehr als irgend ein Sterblicher.

Satan. Ha! Dann ist er mein, und auf immer mein, und sicherer, als bei jeder anderen Leidenschaft!

Dies alles ist sehr geistvoll; aber ich frage, ob sich nicht diese Scene wie eine grande diablerie nach einem mittelalterschen Mysterienspiel lies't, die aber in's Rationalistische übertragen ist! Freilich geht über einem solchen Rationalismus alle Phantastik der wahren Teufelei verloren. Der Klimax in dieser Scene ist demjenigen ganz ähnlich, den wir an dem Auftritt zwischen Faust und den sieben Geistern bemerkten; hier wie dort dieselbe Steigerung der Pointen, der gleiche epigrammatische Gedankenzug. Die beiden Scenen werden kaum derselben Bearbeitung des Faust angehört haben, da Situationen von so ganz verwandtem Aufbau nicht in demselben Stücke einander folgen können.

Satan hat es also unternommen, Faust zu verführen — aber da legt sich der Himmel gleich von Anbeginn in's Mittel, um dies zu verhindern. Ein Himmelsbote, der unsichtbar über den Ruinen geschwebt hat, verkündigt uns die Fruchtlosigkeit der Bemühungen Satans mit den feierlichen Worten: „Ihr sollt nicht siegen!" Dieser Schutzgeist versenkt dann „Faust" in einen tiefen Schlummer, und erschafft an seiner Stelle ein Phantom, womit die Teufel so lange ihr Spiel treiben, bis es in dem Augenblick, da sie sich seiner versichern wollen, verschwindet. Alles, was mit diesem Phantom vorgeht, ist Traum-

gesicht für den schlafenden Faust: dieser erwacht, da schon die Teufel sich wüthend entfernt haben, und dankt der Vorsehung für die Warnung, die sie durch die Lehre dieses Traumes ihm hat geben wollen. Er ist jetzt fester in Wahrheit und Tugend, als jemals.

So berichtet Engel über die weitere Entwicklung und Lösung des Drama's. Doch sollte dies wirklich der echte und richtige Plan Lessing's gewesen sein? Hat da Engel nicht die Intentionen des Dichters von Grund aus mißverstanden? Man wäre geneigter das Letztere zu glauben, als Lessing solche Plattheiten zuzumuthen. Aus „Faust" wäre da all' dasjenige elidirt, was ihn zu Faust macht, das Ringen, Irren und Streben; was mit einem bloßen Phantom vor sich geht, ist ein leeres Schattenspiel ohne alles sittliche Interesse. Da fänden wir ja die Grundidee von Grillparzer's „Der Traum ein Leben", aber in einer weit flacheren Weise anticipirt. Hier bereitet sich der Traum doch schon in der wachen Stimmung vor; Rustan ist ein ehrgeiziger Jüngling und soll, indem er im Zauberschlafe den Lebenslauf eines Ehrgeizigen träumt, dadurch zur Umkehr gebracht werden; dort aber hätten der Faust der Wirklichkeit und jener im Traume gar keinen inneren Bezug zu einander gehabt.

Nach dem Bericht von Blankenburg stellt sich die Sache doch anders. Da beginnt Mephistopheles allen Ernstes sein Verführungswerk an Faust; nun wäre eine Folge von abenteuerlichen Verwickelungen anzunehmen und zuletzt der scheinbare Sieg der Hölle. Schon stimmen die unterweltlichen Schaaren Triumphlieder an — da ruft ihnen eine Stimme von oben entgegen: „Triumphirt nicht! ihr habt nicht über Menschheit und Wissenschaft gesiegt; die Gottheit hat dem Menschen nicht die edelsten Triebe gegeben, um

ihn ewig unglücklich zu machen; was ihr saht und zu besitzen glaubt, war nichts als ein Phantom."

Hier scheint „Phantom" doch nur die trügerische Vorspiegelung zu bedeuten, welche sich die Teufel selbst gemacht. Der Satan hat im Eingang die Zuversicht ausgesprochen, daß der Mensch an der Wißbegierde am sichersten von den höllischen Mächten gefaßt werden könne; er soll zum Schluß das Gegentheil erfahren. Gerade das, woran er Faust zu sich herabzuziehen glaubte, ist sein edleres Selbst, das ihm trotz aller Irrungen unverloren geblieben, und ihn zuletzt errettet. Danzel vermuthete da eine ähnliche Lösung, wie sie der Gesang der himmlischen Herrschaaren im zweiten Theil von Göthe's „Faust" ausspricht:

Wer immer strebend sich bemüht,
Den können wir erlösen!

Und so scheint es fürwahr. Dann wäre der Lessing'sche „Faust" ebenfalls als ein Protest gegen das alte Volksbuch von Dr. Faustus zu nehmen, gegen jene mittelalterliche Auffassung nämlich, daß der ungenügsame Erkenntnißdrang etwas Grundböses sei, das den Menschen unfehlbar dem Lucifer in die Klauen wirft. Es lag Lessing nahe, im Sinne der Aufklärung eine solche Apologie des Forschungstriebes zu dichten. War ihm doch selbst dieser Trieb in seiner ganzen Energie und rastlosen Unruhe eigen, ihm, der den einzigen, immer regen Drang nach Wahrheit, auch wenn er sich immer und ewig dabei irren sollte, höher stellte, als den ruhigen Besitz der Wahrheit selbst.

Von dieser Seite war für Lessing das Faustproblem erfaßbar; aber es hätte in seiner Bearbeitung immer etwas Nüchternes, dialektisch Kaltes gehabt. Er würde weder äußerlich die Farbe getroffen haben, die das mittelalterliche Costum

des Stoffes erfordert, noch hätte er den innern Gehalt desselben in höherem modernen Sinne darlegen können. Lessing's Phantasie war durchaus unromantisch; nichts lag ihr ferner, als die „Traum- und Nebelsphäre", in welcher der Faststoff lebt und webt. Wo hätte sich innerhalb der präcisen, rationalistisch geklärten Form seiner Weltanschauung das Element gefunden, das dem Faust'schen Drang, der noch etwas anderes, als bloßer Forschungstrieb ist, verwandt gewesen wäre? Ein Ueberschuß an unbefriedigtem Wollen, Sehnen und Verlangen gehörte einmal dazu, um die Poesie des Faststoffes aus der Tiefe emporzuholen. Diese Stimmung fand sich erst bei dem jüngeren Geschlecht. Die Gährung der Sturm- und Drangperiode mußte vorangehen, um jenen Stoff für die deutsche Dichtung zur Reife zu bringen.

Von

Gottsched bis Schiller.

Vorträge

über die

classische Zeit des deutschen Drama's

von

Joseph Bayer.

Zweite mit Zusätzen und Ergänzungen versehene Ausgabe.

II. Theil.

Prag.
Druck und Verlag von Heinr. Mercy.
1869.

Das Recht zur Ueberſetzung wird vorbehalten.

Inhalt.

Seite

I. Die Periode der Originalgenie's und ihre dramatischen Versuche 1
A. Reinhold Lenz 54
B. Max Klinger. (Joh. Ant. Leisewitz) 120
II. Göthe unter den Sturm- und Dranggenossen:
A. Allgemeines Charakterbild des Dichters; Hauptzüge seines Entwicklungsgangs. — Verhältniß seiner dichterischen Begabung zu den Aufgaben des Drama's . 159
B. Die ersten dramatischen Versuche: „Die Laune des Verliebten", „Die Mitschuldigen" 193
Die Götz- und Werther-Periode und ihre Nachklänge:
„Götz von Berlichingen" 200
„Clavigo" 234
„Stella" 251
„Die Geschwister" 260
III. Göthe's Dramen aus der Zeit seines classischen Styls 261
„Egmont" 279
„Iphigenie in Tauris" 298
„Torquato Tasso" 316
IV. Göthe's Faust:
Die Sage und das Volksbuch von Faust. — Die Faustdichtung in ihren Bezügen zu dem Entwicklungsgange des Dichters. — Der erste und der zweite Theil des Faust 325

Maler Müller. — Ein Nachtrag zur Charakteristik der Periode der Originalgenie's 371

Berichtigungen.

Seite 8 Zeile 8 v. oben statt früher lies: wieder.
„ 58 „ 7 v. unten statt 1711 lies: 1771.
„ 80 „ 5 v. unten nach und soll folgen: Lessing.

I.

Die Periode der Originalgenies und ihre dramatischen Versuche.

In Lessing steigt der erste Gipfel der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts empor; den zweiten, höheren, wollen wir jetzt enthüllen und vor uns anwachsen lassen.

Das allbekannte Sprichwort: „es führen alle Wege nach Rom!" gilt insbesondere von dem literarischen Streben in einer bedeutenden, kräftereichen Zeit. Sind einmal die Geister angefacht, sind die geheimen, im Stillen wirkenden Kräfte des dichterischen Schaffens angeregt und in Bewegung gesetzt, dann vervielfältigen sich auch die Richtungen, dann stellt sich der Regel, dem Gesetz die kühne Originalität selbst mit Eigensinn, mit Verwegenheit entgegen, dann übertönt der Ruf der Natur den Ruf des Geistes, wenn dieser zu bald abschließen und ein allgemein Giltiges feststellen möchte.

Diese Epoche sollte jetzt in der deutschen Literatur eintreten. Man pflegt sie mit dem Namen der Sturm- und Drangperiode zu bezeichnen. Wie verändert sich nun mit einem Schlage das Bild des ganzen höheren geistigen Lebens! Die maßvolle Solidität, der respectable, gewiegte Ernst, mit welchem bis jetzt die deutsche Literatur auftrat, muß einem tollen, hie und da maßlosen Treiben das Feld räumen. Die literarischen Persönlichkeiten der ersten zwei Drittel des achtzehnten Jahrhunderts, die bei Gottsched'scher und Breitinger'scher Poetik, beim Haller'schen Lehrgedicht, bei der äsopischen Fabel, bei der Gellert'schen Moral und der seraphischen Poesie aufgewachsen waren, und zuletzt durch Lessing's mächtig aufklärenden Geist freilich mehr überflügelt als erleuchtet wurden — sie alle haben eine gewisse Einförmigkeit der Gesammtanschauung, der gegenüber die individuellen Unterschiede nicht so wesentlich hervortreten; — aber jetzt dagegen — wie bringt sich allerorts die Individualität in den eigensinnigsten, seltsamsten Formen zur Geltung! Das Naturrecht der originalen Begabung wird aller Orten proclamirt — jeder phantasirt sich in seiner Weise eine Poesie, ein Organon der Erkenntniß, ja selbst ein apartes Christenthum zusammen, und war früher das Band, das die Geister verknüpfen sollte, zu knapp gebunden, so wurde es jetzt vollends zerrissen. In der Dichtung wird die zufällige momentane Stimmung, in der Forschung die subjective Intuition, im Glauben die individuelle Eingebung als das allein Giltige erkannt; wer nicht Poet sein kann, geht zum mindesten unter die Propheten,

und wo die natürliche Begabung nicht ausreicht, da stellen sich oft die Gaben des heiligen Geistes um so ergiebiger ein. Den Sturm- und Dranggenossen in der Dichtung gesellen sich bald näher, bald ferner, die Auserwählten und Erleuchteten bei, die Jung-Stilling's, die Hamann's, die Lavater's und Basedow's, um mit jenen eine recht verwunderliche Genossenschaft zu bilden. Auf zwei, drei Weltkinder unter den Originalgenies kommt sicher ein Prophet.

Es ist wahr — wir kommen aus der Klarheit des Lessing'schen Kunstbegriffs, aus der reinen, vollendeten Abgränzung seiner künstlerischen Composition für's erste in ein verworrenes Dickicht von Anschauungen und Bestrebungen, das uns jener hohen Cultur gegenüber fast wie ein Rückfall in die Verwilderung erscheinen muß. Der Grund und Boden, von dem wir zu der zweiten durch Göthe und Schiller bezeichneten Höhe der deutschen Literatur emporsteigen sollen, ist anfangs ganz unwegsam und verwachsen, der schöne, ebene Weg, den Lessing gebahnt, verliert sich fast ganz in der Wildniß. Aber auch in diesem wilden Wuchs müssen wir die üppige, geistige Vegetationskraft des deutschen Bodens bewundern, der nun nach langer Dürre so viel aus sich selbst zu erzeugen vermochte, nachdem ihm früher Gottsched durch die Kunstgärtnerei der französischen Literatur vergeblich aufzuhelfen versucht. Von dieser hoffnungsreichen Epoche, die auch keine jener Verheißungen getäuscht hat, die in ihr lagen, gilt so ganz das Wort, welches Göthe, als er noch mitten in ihr stand, über sie ausgesprochen: „Die Literaturen haben Jahreszeiten,

die mit einander abwechselnd, wie in der Natur, gewisse Phänomene hervorbringen, und sich der Reihe nach wiederholen. Ich glaube daher nicht, daß man irgend eine Epoche einer Literatur im Ganzen loben oder tadeln könne; besonders sehe ich nicht gerne, wenn man gewisse Talente, die von der Zeit hervorgerufen werden, so hoch erhebt und rühmt, andere dagegen schilt und niederdrückt: die Kehle der Nachtigall wird durch das Frühjahr aufgeregt, zugleich aber auch die Gurgel des Kukuks. Die Schmetterlinge, die dem Auge so wohl thun, und die Mücken, welche dem Gefühle so verdrießlich fallen, werden durch eben die Sonnenwärme hervorgerufen; beherzigte man dies, so würde die vergebliche Mühe, dies und jenes Mißfällige auszurotten, nicht so oft verschwendet werden."

Ja so war es! Einen Frühling gab es damals, einen Drang des sprossenden Lenzes wie nie zuvor und nachher in der deutschen Literatur. Es rauschten die Bäche, es brachen die Knospen, es tropfte der Thau von allen Blüthen, und lustig schallte es von allen Zweigen im deutschen Dichterwald. Aber es war kein normaler Frühling, wie ihn der ruhige Strahl der aufsteigenden Sonne hervorruft, es war ein gewaltsam beschleunigter Lenz, wie ihn die warmen Luftströme des Föhn's den Bergen der Schweiz bringen. Orkane und Verheerungen gehen diesem stürmischen Lenzboten voran und begleiten ihn; sie bringen die ganze Natur in Aufruhr, schleudern Bäume und Felsblöcke in die Tiefe und füllen die Wildbäche an. Der heiße Windhauch überreizt die Sehnen und Nerven, um sie dann wieder

zu erschlaffen. Aber er schmilzt auch rasch die alte, zähe Schneeschichte weg, die der langsam wirkenden Sonnenwärme noch lange widerstehen würde, und unter seinem Einfluß blühen hoch auf den Bergen schon in früher Jahreszeit die Frühlingsblumen, während unten im Thale noch die Tannenäste unter der Last des Schnees seufzen, oder der kalte Nebel über den Niederungen wogt. So wehte auch der heiße, stürmende Hauch eines Alles mit sich fortreißenden, leidenschaftlichen Dranges damals über die deutsche Literatur dahin, entfesselte die stockenden Kräfte, daß sie wie Wildbäche herabschossen, und schleuderte die morschgewordenen Stämme der alten Autoritäten von ihrer Höhe herab. Er schmolz mit einem Male die Frostdecke der Pedanterie hinweg, die selbst die sonnenklare Lessing'sche Kritik nicht ganz zu überwinden vermochte, da geistvolle Kälte des Urtheils noch immer nicht genug gegen den Frost der Geistlosigkeit ausrichtet — und nun blühte, sproßte und sang der Lenz in den höheren Regionen der Dichtung, indeß auf den Niederungen des Lebens noch der alte, langsam aufthauende Frost lag.

Wie seltsam und wunderlich ist doch der Gang, den eine künstlich sich entwickelnde Literatur nimmt, wie es eben die deutsche seit Opitz's Zeit her ist! sie schreitet fort, nicht indem sie schrittweis *reift*, sondern indem sie sich allmälig *verjüngt*. Zuerst will sie künstlich gezogene, am Spalier gepflegte Früchte ungeduldig brechen, und nachdem sich diese als ungenießbar erwiesen, siehe — da sprießen zur Ueberraschung dieser wohlweislichen Tendenz an allen Ecken und Enden

Blüthen empor, die sie durchaus nicht gepflegt und gehegt. Die ersten Bemühungen, der gesunkenen oder vielmehr eingegangenen Literatur aufzuhelfen, hatten den greisenhaften Charakter einer trockenen Gelehrten- und Professorenpoesie; es ist die Zeit von Opitz bis Gottsched. Als nun die Literatur auf Um- und Abwegen endlich zur Natur zurückging, schien sich die Folge der Menschenalter in ihr so eigentlich umzukehren. Aus dem greisenhaften Stadium der schulmeisterlichen Regeldichtung trat sie durch Lessing in's gesunde, entschiedene Mannesalter, voll Ernst, Charakter und Ueberzeugung. Aber es war dies eine Männlichkeit ohne vorangegangene Jugend — und in dem Maße nüchtern, als ihr diese noch fehlte. Die Jugend in der Literatur war noch nachzuholen, ihr Aufjauchzen, ihr Schmerz, ihre Sehnsucht, ja selbst ihre Tollheit. Erst dann konnte die deutsche Dichtung zu ihrer natürlichen, echten Reife gelangen, nachdem sie auch im vollem Sinne des Wortes jung gewesen. Und dieses Stadium erlebte sie in dem jungen Göthe und seinen mitstrebenden Genossen. Das erste, natürliche Jugendalter der Dichtung gehört freilich jener Zeit an, wo sie noch unmittelbar aus dem Boden des nationalen Lebens sprießt, wo der Volksgeist selbst noch jung ist, und diese seine Götterjugend auch seinen Sängern mittheilt. Jenes zweite Jünglingsalter ist immer nur eine magische Verjüngung, bei der der gesteigerte, aufgefrischte Lebensfond der einzelnen Dichter auch in den Leib der gealterten Nation zurückströmen, in die Adern ihres Lebens erfrischend sich ergießen soll. Es ist eine Ju-

gend gleichsam durch Zauber erlangt, wie jene des Faust, als er die Last der Jahre abschüttelnd, sein Studierzimmer im Rücken läßt, und sich in den vollen brausenden Strom des Lebens wirft.

Ein unersättlicher, ungestümer Drang, etwas zu erleben, ins volle Menschendasein hinabzutauchen, regt sich in dem jüngern Geschlecht. Fürwahr, es ist ein Faust'scher Drang, der es beseelt!

Laß in den Tiefen der Sinnlichkeit
Uns glühende Leidenschaften stillen!
In undurchdrung'nen Zauberhüllen
Sei jedes Wunder gleich bereit!
Stürzen wir uns in das Rauschen der Zeit,
In's Rollen der Begebenheit!
Da mag denn Schmerz und Genuß,
Gelingen und Verdruß,
Mit einander wechseln wie es kann;
Nur rastlos bethätigt sich der Mann.

Dies war das Losungswort, das durch jene Epoche widerhallte, und durch Göthe so voll und mächtig ausgesprochen wurde. Er war's, der alle die heißglühenden Kräfte der Zeit anzog und sie in seinem Geiste sammelte, um dem dunklen, gewaltigen Drängen einen klaren Ausdruck zu geben. Wie spricht das kühne Wort Faust's so ganz die Tendenz jener Originalgenies aus:

. . . Was der ganzen Menschheit zugetheilt ist,
Will ich in meinem innern Selbst genießen,
Mit meinem Geist das Höchst' und Tiefste greifen,
Ihr Wohl und Weh' auf meinen Busen häufen,
Und so mein eigen Selbst zu ihrem Selbst erweitern,
Und, wie sie selbst, am End' auch ich zerscheitern!

Das Individuum, das einzelne Ich wollte damals eine ganze Welt sein — es war aller Inhalt des

Lebens in die gährende Tiefe des einzelnen Gemüthes zurückgeschlungen, und mit solcher Fülle beladen und überladen wurde freilich ein jeder Poet zu einem Titanen, ein jeder ringende und strebende Mensch zu einem Faust.

Ich habe somit schon den Helden dieser Epoche genannt, in dem sich ihr ganzes, ungestümes Streben ebenso personificirte, wie früher Nathan die Summe der milden, ausgleichenden Weisheit in klarer, doch behutsamer Weise aussprach, die dem Scharfsinn, wie der ethischen Tendenz Lessings als letztes Ziel vorschwebte. Diesem stillen, beruhigten Charakter gegenüber, der jeden Brand der Leidenschaft auslöscht und dafür die Leuchte der Weisheit aufsteckt — ist Faust der rastlos weitertreibende, niemals in sich befriedigte Dämon der neuen Literaturperiode, der verkörperte Geist des Sturmes und Dranges. Schon durch Lessings Studirzimmer schritt ahnungsvoll sein Schatten hindurch — in einzelnen Scenen suchte er seine Gestalt dichterisch zu erfassen und festzuhalten — aber es blieb nur beim Versuch: zu Lessing's innerstem Streben stand diese Figur in keiner organischen Beziehung, ihm fehlte das siedende Blut, um sie daran zu beseelen.

Doch davon später! Bleiben wir vorläufig dabei, worin eigentlich die jüngere Generation im Gegensatz zu der früheren das Wesen der Dichtung fand.

Dem Begriffe nach hatte es wohl Lessing gefunden, was Poesie sei; — er hat ihr bewegtes auf die Handlung gerichtetes Wesen gegenüber der schönen Ruhe der bildenden Kunst im Laokoon bestimmt, er hat den speciellen

Lebensbedingungen der dramatische Poesie gelegentlich, gleichsam casuistisch in der Dramaturgie nachgeforscht — und für ihn haben diese theoretischen Erkenntnisse auch ausgereicht, um classische Erzeugnisse einer wahrhaft männlichen Poesie hervorzubringen. Aber eine große, kritisch sichergestellte Anschauung vermag es noch nicht, auch in Anderen die poetische Kraft lebendig zu erwecken. Diese entzündet sich erst, wie in elektrischer Reibung, durch den unmittelbaren Contact des Gemüthes mit den Gegenständen — und diese fruchtbaren Berührungen mußte der leitende Instinct des Talentes selbst erst aufsuchen — sie kamen ihm keineswegs entgegen. Der Enthusiasmus, der kühnen Muthes in die Welt trat, fest entschlossen sich von ihr anregen und immer wieder anregen zu lassen, ohne daß es ihm eben auf eine letzte Befriedigung ankam, — diese leidenschaftlich erhöhte Stimmung, die sich an sich selbst erhitzte und steigerte, und dann erst den Gegenstand suchte, auf den sie ihr innerlich genährtes Feuer werfen und gleichsam übertragen könnte — diese fieberartige Begeisterung, wie sie damals durch die Köpfe stürmte, sie mußte sich nothwendig auf das Gefolge der Ironie gefaßt machen, ja zuletzt bei jedem Genuß, mitten in dem Weihemoment der Inspiration den Geist der Verneinung in sich selbst entdecken. Dies ist das Schicksal jeder halb oder völlig bewußten Exaltation: nur die naive, unbefangene Begeisterung hat Ruhe vor der Ironie. Die forcirte Jugendlichkeit des Faust'schen Dranges, der in der Zeit lag, war und blieb an jenen bösen Geist gefesselt — und wenn sich das stür-

mende Genie im Moment der schönsten Erhebung umsah, da stand die mephistopheliſche Fratze der Verneirung unheimlich, beänstigend hinter ihm.

Faust und Mephistopheles! In diesem vielbedeutenden Paare sehen wir also gleich den getheilten Geist, das Doppelwesen dieser Literaturepoche vor Augen. Versuchen wir es nun, auf ihre Entwicklung im Besonderen einzugehen.

Wenn die Doctrin Gottsched's auf dem Steckenpferde der äußeren Regelrichtigkeit ritt, wenn Lessings Kritik ihr die innere Gesetzmäßigkeit der Poesie gegenüberstellte, so wollte man jetzt in Sachen der Dichtung und des Geschmacks gar keine Abstractionen gelten lassen. Natur, Ursprünglichkeit, Originalität waren die Schlagwörter der neuen Richtung — ein Genie hieß Jeder, der den Muth hatte, das Dichterpferd ohne Sattel und Zaum zu reiten, mochte er immerhin bei dem wilden Ritte auch abgeworfen werden. Im Gegensatz zu jener „Nachahmung der Natur", die, ohne jede Natur betrieben, ein Hauptaugenmerk der früheren Dichterei und Künstlerei war, ist jetzt das Bestreben darauf gerichtet, Natur in sich selbst zu erwecken, und die Poesie als die Ergießung einer ursprünglichen, schöpferischen Kraft aus dem Inneren hervorbrechen zu lassen. Ein Moses nach dem anderen trat mit Prophetengebärde heran, und schlug mit dem Stab an den Felsen. Der Krug zerbrach, mit dem die Nachahmer so lange zu Wasser gegangen waren, um

aus fremden Brunnen zu schöpfen; nun fing das Quellensuchen und Brunnengraben auf eigenem Grund und Boden an, mochte auch immerhin der erste Erguß oft trüb und schlammig aus der Tiefe hervorquellen.

Lessing wollte die Poesie noch als Kunst aufgefaßt wissen, und darum galt ihm noch die wohlverstandene Regel etwas; von dieser ganz absehen, war ihm so viel, als von den Dichtern verlangen, daß Jeder die Kunst auf's Neue für sich erfinden solle. Die Kunstregel sah er als den Gewinn einer langen Reihe von Erfahrungen an, die ganze blühende Kunstperioden durchgemacht haben, und die wieder von vornan durchzumachen man sich ersparen könne, wenn man die Regel mit Einsicht und Verständniß zu benützen wisse. Da wo die Dichtkunst einen Gipfel erreicht hat, von dem es sich, wie es Aristoteles in seiner Poetik that, frei und weit umherschauen läßt, da haben die Späteren für die Dauer ihrer Lehrzeit sich das Richtmaß der leitenden Regel zu holen. Jetzt faßte man die Sache anders — und nachdem Lessing kaum noch den Leuchtthurm seiner Dramaturgie auf jenem Grunde fest und sicher in die Höhe gebaut, schlug schon an seine Fundamente die brandende Woge der neuen Richtung an. Nicht als Kunst, mehr als eine Art von Offenbarung, von Orakel und Prophetie wurde nun die Poesie aufgefaßt; da gelte die Inspiration Alles, das Erfahrungswesen und die empirische Kunstregel nichts; nicht auf der hellen Mittagshöhe der Kunstdichtung, sondern in dem mystischen Morgengrauen der Natur- und Volkspoesie sei das wahre Wesen der

Poesie überhaupt zu erfragen. Wie hat sich mit einem Schlag der Begriff von Poesie geändert! Bis jetzt war man gewohnt, sie als das feinste Kunstproduct der Civilisation aufzufassen, das sich wie die Industrieerzeugnisse, die Erfindungen ꝛc. immer mehr raffinire und vervollkommene; ein Friedrich der Große ging in der ungemessenen Bewunderung der Henriade von Voltaire so weit, daß ihm ein einziger Gedanke darin eine ganze Iliade aufwog. Und wo fand man nun die echte volle Poesie? In jener grauen Vorzeit, wo die paradiesischen Reminiscenzen der Menschheit noch nicht verklungen, die Silberbarren der Sprache noch nicht in kleine Scheidemünzen ausgemünzt waren, die Kraft der Menschheit, noch in jeder Aeußerung ungetheilt sich kundgab. Von den künstlicheren Römern ging man zurück auf die Griechen, von Aristoteles auf Homer, von diesem auf die Psalmen, auf Hiob und die Propheten, von da endlich auf die Volksdichtung in ihrer naivsten Form, in deren Stammellauten man ein unbegränztes Weltgefühl staunend entdeckte! Mit weit tieferer Andacht, als früher den Versen eines Corneille, lauschte man nun den Naturtönen eines lappländischen oder esthnischen Liedes, einer schottischen Ballade u. s. w. Jenen Hauch der Frühe, jene frische, energische Morgenstimmung der von der Reflexion noch unberührten Volkszustände wieder in der Dichtung heraufzuzaubern, das sei, behauptete man nun, die Aufgabe des Genies. Um diese zu erfüllen, solle es, nach Hamann's Wort, auch nicht einmal bei den „durchlöcherten Brunnen" der Griechen stehen bleiben, es gehe noch weiter stromaufwärts

zurück bis zu jenen lebendigen Quellen, wie sie in der Poesie der Bibel, im Volksliede u. s. w. rauschen; hier erfrische es seinen Sinn und Geist und werfe entschlossen die Krücken der Regeln ab, die nur Hilfe für den Kranken, Hemmung für den Gesunden sind. Weg mit Eins, so hieß es nun, mit der einengenden Disciplin der Kritik und der ästhetischen Gelehrsamkeit, mit all jenen „geheimen Nachrichten aus dem Cabinet des Genies und der Kanzelei des Geschmacks“,*) mit denen sich die Literaturkritiker so selbstgefällig brüsten! Was ist der Geschmack, dessen Stimme man gehorchen soll, dieses weit verbreitete Feldgeschrei in der Literatur? Nichts, als der ästhetische Durchschnitt, der nach der gewöhnlichen Auffassung und Empfänglichkeit aufgestellt wird, das Mittelmaß und als solches auch der Standpunkt der Mittelmäßigkeit, das völlige Widerspiel der Originalität und der genialen Kühnheit! Der Geschmack ist — wie man die Sache damals nahm — nur die unbekannte Summe der anonymen Stimmen jenes Scherbengerichtes, das seit jeher gerade über die originellen Köpfe ergangen ist — und diesem Gericht soll sich das Genie unterwerfen? Nimmermehr! In sich allein trägt es die höchste Norm; es hat keine Instanz über sich, als die ewige Natur selbst, der es sich schaffend zugesellt.

Die deutsche Literatur hat — wenn mir dies triviale Bild erlaubt ist — so ihre Quartalräusche, die erst nach einer längeren Periode zurückkehren; dann tritt

*) Hamann; siehe dessen Schriften II. Th. S. 488 und 492.

auf geraume Zeit wieder ein normaler Zustand ein. Einen der nachhaltigsten hatte sie damals. Ein bacchischer Taumel bemächtigte sich der Eingeweihten, welche jetzt die eleusinischen Mysterien der Poesie feierten; die Schriften Hamanns, des Magus im Norden, Lavater's Expectorationen, das Pandaemonium germanicum von Lenz und ähnliche Productionen mehr sind wahre Gedankenorgien voll der göttlichen Trunkenheit. „Die lebhaftere Einbildung verbreitete", wie Gervinus in seiner meisterhaften Charakteristik dieser Periode sagt, „eine neue Erreglichkeit und Reizbarkeit in dem Geschlechte. Sinnlichkeit, lebhafte Eindrücke, scharfe Sinne, reizbare Gemüther, ungestüme Leidenschaften, hochfliegende Ideen, Körperkräfte mit Geisteskräften in unnatürlicher Anspannung begegnen uns auf jedem Schritte unter diesen Kreisen."*) Das Gerede vom Genie hatte die Köpfe warm gemacht, ehe noch das echte Genie unter sie getreten war, das sich dann freilich mit Göthe's Erscheinung auf's Herrlichste einfand. Vorerst wurde mehr geweissagt als gedichtet, mehr von der Poesie phantasirt als Poesie hervorgebracht; die ganze Richtung war eine Schule ohne Meister, der größte Horizont war da, aber in ihm keine Gegenstände. Hamann und der bedeutendere Herder sind nur receptive Naturen, höchst anregungsfähig und ebenso anregend, doch ohne schöpferische Kraft; rauschenden Flügelschlag vernimmt man überall, aber man sieht kein freies Schweben, keinen ruhig großen Aufschwung; nicht selten

*) Gervinus, Geschichte der deutschen Dichtung, IV. Th. S. 379.

schraubt sich der Dilettantismus zum Originalitäts-dünkel hinauf, und betheiligt sich sehr anmaßlich an dem Treiben des Genieweſens. Auch im Bereiche des Wiſſens sah man die Gegenstände in der poetiſchen Luftperſpective; hier auch sollte jene ſtille Geiſteswärme, die Enthuſiasmus iſt, nicht blos der ſcharfe, kalte Blick der Forſchung herrſchen, in deſſen Kälte die Gegenſtände erſtarren, die er beleuchten ſoll. Da der Stoff dieſer Unterſuchungen ſelbſt wieder die Poeſie, die Sprache, die älteſte Urkunde des Menſchengeſchlechtes ꝛc. waren, ſo iſt nicht zu wundern, daß ſich da die Wiſſenſchaft in das Kleid der Poeſie hüllte und mit ahnungsvoller Weihe in die Schauer des Urſprünglichen verſenkte.

Von verſchiedenen, theilweiſe entlegenen Punkten, durch mannigfache Erdſchichten ſickerten die erfriſchenden Waſſer durch, die jetzt an einer Stelle rauſchend zuſammenfloſſen. Schon früher geſchah es, daß die ſpaniſche Wand der conventionellen Poeſie mit ihrer bemalten Tapete bei Seite geſtellt, und der Blick in's Freie bald da, bald dort eröffnet wurde. Die meiſten Anregungen der Art kamen aus England herüber. Die akademiſchen Vorleſungen über die heilige Dichtkunſt der Hebräer von Rob. Lowth, der zuerſt den äſthetiſchen Charakter der poetiſchen Theile des alten Teſtamentes in Betrachtung zog und ihn culturhiſtoriſch zu erläutern ſuchte, waren ſchon ſeit 1757 in Deutſchland bekannt geworden. Shakeſpeare lernte man durch Young's „Gedanken über die Originalwerke," durch W. Dodd's Beauties of Shakespeare, Wieland's

Ueberſetzung ꝛc. genauer kennen und würdigen; Macpherſon's Oſſian und Th. Percy's „Ueberbleibſel der alten engliſchen Poeſie waren ſchon in den 60er Jahren bekannt geworden; Rob. Wood's „Verſuch über das Originalgenie Homer's" verbreitete ein ganz neues Licht über die homeriſchen Dichtungen und das Weſen der Natur- und Volksdichtung im Gegenſatz zur Kunſtpoeſie; die Ueberſetzung des erſten Theils der jüngeren Edda und verſchiedener altnordiſcher Geſänge eröffneten den Blick auf die großartige mythologiſche Nebelwelt des ſcandinaviſchen Nordens*).

Alle dieſe Anregungen fanden in Deutſchland ein vollſtimmiges Echo, und wirkten zuſammen, den neuen Begriff von Poeſie und Urſprünglichkeit zu erzeugen. Eine neue Erlöſung verkündete der Stern im Morgenlande, der über den Schätzen der Bibel aufging — und in der Gottesſtimme, welche zu Hiob und den Propheten ſprach, vernahm man zugleich die Offenbarung der Urpoeſie, welche durch das Thor des Morgens heraustrat wie ein Held, um gleich der Sonne der Welt zu leuchten. Nicht minder imponirte die heidniſche Apokalypſe des Nordens, die düſtere Gewitterpoeſie der Edda; und wenn dem Genius Shakeſpeare's jetzt unbedingteſte Verehrung zu Theil ward, ſo hatte dies freilich nicht ſo viel zu bedeuten, da neben ſeinen markigen, ewig lebenden Geſtalten die traumhaften Heldenſchatten Oſſian's mit gleicher, wenn nicht

*) Koberſtein, Grundriß der Geſchichte der deutſchen Nationalliteratur. II. Bd. S. 1340.

mit größerer Andacht gefeiert wurden. Die Literaturgeschichte schöpfte aus dieser nach allen Seiten hin offenen Empfänglichkeit den größten Vortheil, einen größeren, als vorläufig die Production selbst, die zu viel Aussichten meistens mehr verwirren, als befruchten. „Man begann in Deutschland fortan die Literatur der alter und neuen Völker nach ihrem durch Orts-, Zeit- und Culturverhältnisse bedingten Entstehen, ihrem nationalen Charakter und ganzen geschichtlichen Zusammenhang aufzufassen;“ *) — und dies ist ein unendlicher Gewinn, der uns noch immer zu Statten kommt. Herder ging in dieser genialen Reproduction des Naturgangs der poetischen Entwicklung Allen voran; man grub jetzt auf's eifrigste nach den Wurzeln der Dichtung in der üppigen Wildniß, während man bis dahin nur die Gartenblüten derselben abzupflücken gewohnt war. Sehr am Orte war die Interpellation, welche die „neue Bibliothek der schönen Wissenschaften“ bei der Anzeige der Reliques of ancient english poetry von Percy aussprach: „wie viel die Geschichte der deutschen Dichtkunst dabei gewinnen müßte, wenn man nach dem Beispiel des Engländers mit gleichem Fleiß auch an eine Sammlung der alten deutschen Gesänge ginge!“ Dazu hatte es aber noch gute Zeit. Wenn Herder in seinen „Stimmen der Völker in Liedern“ Englisches, Schottisches, Lithauisches, Morlachisches, Tatarisches, ja sogar Lieder der Wilden auf's Emsigste zusammenträgt, so erwähnt er nirgends,

*) Koberstein. A. a. O. S. 1339.

auch nur im Vorübergehen, des herrlichen deutschen Volksepos; noch lag der Nibelungenhort ungehoben in der Tiefe, und die Fluthen der Vergessenheit wogten noch immer traurig darüber hinweg.

Wir müssen es wohl bekennen: auch in dem heißen, ungestümen Originalitätsdrang waren die Deutschen nicht originell, — sie waren Nachahmer selbst in der Verachtung der Nachahmerei, obgleich sie dann diese Richtung mit allem Ernst der eigensten Ueberzeugung weiterführten. Schon Young hat in seiner, oben erwähnten Schrift „Gedanken über die Originalwerke" der Unterschied zwischen genialer und gelehrter Dichtung, zwischen Originalität und Nachahmung im Produciren scharf in's Auge gefaßt, und auf geistvolle Weise die hergebrachte Schulmeinung zu beseitigen gesucht, daß die Alten in allen poetischen Gattungen bereits das Höchste und einzig Rechte gethan hätten, und die Neuern sich ihnen nur in Nachbildungen annähern könnten.*) Allerdings, sagt er, dürfen wir die Alten nachahmen, aber nur in der gehörigen Weise. Nicht der ahmt den Homer nach, der die göttliche Iliade nachahmt, sondern nur der, der eben die Methode erwählt, die Homer erwählt hat, um die Fähigkeit zu erlangen, ein so vollkommenes Werk hervorzubringen. Folgen wir denn seinen Fußtapfen bis zu der einzigen Quelle der Unsterblichkeit nach; trinken wir da, wo er trank, auf dem wahren Helikon, nämlich an der Brust der Natur. Je weniger wir die berühmten Alten co-

*) Koberstein. A. a. O. S. 1343. d.

piren, um so mehr können wir ihnen ähnlich werden; denn nur durch die Naturfülle, durch die Originalität werden wir ihnen verwandt, dadurch allein, wenn wir unsere Werke mit dem Geiste und in dem Geschmacke der Alten, aber nicht mit ihren Materialien aufführen. Wenn wir sie lesen, so laßt unsere Einbildungskraft von ihren Reizen entzündet werden — wenn wir schreiben, so laßt unsern Verstand sie ganz aus unseren Gedanken verdrängen. Gehet mit Homer selbst so um, wie der cynische Philosoph mit Homer's königlichem Bewunderer umging; gebietet ihm auf die Seite zu treten, um nicht die Strahlen unsres eignen Genie's von unsern Schriften abzuhalten; denn unter einer anderen Sonne kann kein Original entsprießen und nichts Unsterbliches zur Reife kommen. Was echtes, sich selbst vertrauendes Genie, was wahre Originalität sei, das kann man bei keinem so, wie bei Shakespeare erfahren. Der mischte kein Wasser unter seinen Wein und erniedrigt sein Genie nicht durch eine verdorbene Nachahmung. Auch der berühmteste unter den Alten hätte uns nicht mehr geben können, als er uns gegeben. Wenn ihm auch alle andere Gelehrsamkeit fehlte, zwei Bücher hat er vom Grund aus verstanden, die manchen unter den tiefsinnigsten Menschen unbekannt seien — das Buch der Natur und das Buch des Menschen. Dies sind die Brunnquellen, woher die castalischen Ströme der Originalcomposition fließen. Zurück denn zu diesen Quellen, zum Born der unverfälschten Natur! Seneca hat gesagt: in uns sei ein heiliger Gott — wohlan denn, so vertraue man

seiner Stimme! In Absicht auf die moralische Welt ist das Gewissen, in Absicht auf die Welt des Verstandes das Genie der Gott in uns. Sowie das Gewissen uns im Leben auch ohne die Gesetze des Landes in Ordnung bringe, so kann uns das Genie in der Composition ohne die Regeln der Gelehrsamkeit in Ordnung bringen. Schönheiten, die man noch nicht in Regeln gebracht, von denen man kein Beispiel hat, eben solche Schönheiten, wie sie das Genie liefert, liegen ja außer den Gränzen der Gelehrsamkeit. Diese Gränzen muß das Genie überspringen, um zu jenen Schönheiten zu gelangen. Wollen wir uns denn die höchsten Wirkungen in der Kunst durch den Geist der Nachahmung rauben lassen? Wir Menschen selbst sind original von Natur, keine zwei Gesichter gleichen sich ganz, aber als Originale werden wir nur geboren, um als Copien zu sterben. Es giebt noch Mittel, das schlummernde Genie zu wecken, nur gehe man ihnen nicht aus dem Wege! Zwei Regeln beachte man vor allen, die golden sind im Leben wie in der Dichtung: „Erkenne Dich selbst“ und: „Habe vor Dir selber Ehrfurcht!“

Gervinus bemerkt mit Recht, daß diese Gedanken, die doch unserer Originalitätsepoche vorausliegen, fast ganz so lauten, als ob sie daraus abstrahirt, oder aus den Ansichten jener Zeit gesammelt wären. Auch dem Dünkel unserer Regelstürmer, dieser auf sich selbst stolzen, in all ihrer Eigenheit keck hervortretenden Genossen des Genieordens wird schon hier in gefährlicher Weise das Wort geredet. Dem echten Genie gegen-

über ist freilich alles Wort für Wort richtig; es wird sich auch die Kühnheit des selbstständigen Schaffens herausnehmen, ehe es ihm der Aesthetiker noch ausdrücklich erlaubt. Wenn aber ein ganzes Corps von Genies auf einmal emporwächst, von denen ein jeder, Mann für Mann vor sich selbst „Ehrfurcht hat," dann wird die Sache etwas bedenklich. — Schon Klopstock, der Alterspräsident im Convent der Originalgenies, hatte auf die Young'sche Schrift hingewiesen; auch er giebt sich in seinen Oden viel mit den Begriffen: Erfindung und Nachahmung zu schaffen, und theilt in der Gelehrtenrepublik die Dichtergemeinde in Knechte, Freie und Edle, je nach dem Grade der geistigen Unabhängigkeit. „Wer nur Anderer Meinung oder Geschmack hat, oder wer nur nachahmt, ist ein Knecht; — wer selbst denkt und selten nachahmt, ist ein Freier; — wer als Entdecker oder Erfinder eine gewisse Höhe erreicht hat, ist ein Edler." Jetzt freilich nobilirte sich Alles; aber es waren meist arme Edelleute, nicht selten von der Gattung jenes Hidalgo, von den uns Cervantes so vieles Ergötzliche erzählt.

Der radicalste unter den Naturpropheten und den Vorkämpfern der Regelstürmerei war jedenfalls Joh. Georg Hamann (aus Königsberg, 1730—1788), eine der merkwürdigsten Sonderlingsgestalten unserer Literatur. Ungeschlacht, wie sein schwerfälliger Körper, den ein Stock gegen Schwindel aufrecht halten mußte, ist auch seine Ausdrucksweise, seine Darstellung; nichts fehlt ihm so sehr, als der Schönheitssinn; er sucht mit heftigem Drang die Natur, aber so wie der Gelähmte

den Gesundquell. Hamann's Styl ist verwachsen, höckerig, bizarr, ein Reden mit stammelnder Zunge; manchmal leuchtet ein genialer, tiefer Blick auf, der uns im Innersten trifft, manchmal ängstigt und beunruhigt er uns wieder, als sähen wir verzerrende, nervöse Gesichtszuckungen, die alle Züge aus ihrer natürlichen Lage bringen. Mit den Reminiscenzen seiner confusen Lectüre geht es ihm so, wie dem Zauberlehrling Göthe's mit den Besen; er findet das Zauberwort nicht, um die vielen fremden Geister, die in seinem Kopfe rumoren, zu bändigen. Unruhig und zerrissen, wie sein Leben, waren auch seine Studien, seine ganze literarische Thätigkeit; Theologie, Rechtswissenschaft, Alterthümer, schöne Wissenschaften, Kaufmannschaft — dies Alles versuchte er ohne Bestand, seine Schriftstellerei zersplittert sich in lauter Fragmente und Fragmentchen mit barocken Ueberschriften und meist hebräischen Motto's. Er hat mehr Lust, Zeilen als Bogen, und Bogen als Theile zu schreiben, aber keiner hat die Bogen so zu Bänden anwachsen lassen, wie er. „Der Zorn benahm ihm alle Ueberlegung" (so charakterisirt Gervinus den Mann), „wenn er bedachte, wie die Wissenschaften in Deutschland verwüstet seien, und wie es möglich wäre, daß junge Leute in die alte Fee Gelehrsamkeit ohne Zähne und Haare verliebt sein könnten. Er suchte den Geist und lebendigen Hauch in Geschichte, Kritik, Philosophie und Philologie und fand ihn nicht; mißmuthig blickte er auf die Bequemlichkeit unter den Gelehrten, die sich auf der weiten Oberfläche der Materialien genügten, während er, das erste Vorbild jener prometheischen Titanennaturen

und Fauste, in den Schacht herunterstrebte, der die Quellen des Wissens enthielte, in den fernsten Orient zurückging, um die Anfänge der Humanität zu suchen, in die Tiefen der Sprachen sich eingrub, um von da erst auf die Philosophie zu gelangen. Hundert wichtige Probleme berührt er so, ohne im geringsten selbst etwas zu ihrer Lösung beizutragen, als daß er zeigt, wie wenig die Anderen beigetragen hatten; immer voll zerstreuter Gedanken und Anregungen, die oft wie Blitze ein blendendes Licht, niemals Wärme und Helle gaben, oft sogar nur wie Irrwische ein Scheinlicht warfen. Seine Schriften sind wie ein Sauerteig in die Nation geworfen, ungenießbar an sich, eine nöthige Gährung im Ganzen." *) Grobheit gehört einmal zu einer solchen Natur, wie Gestank zum Schwefel; er kennt schon jenen polternd-bissigen Schimpfstyl, wie sich ihn später die Ultramontanen so trefflich anzueignen wußten — aber seine Polemik ist nicht geistreich, nur scheltend; er hebt blos mit heftiger Geberde den Stock, wo ein Lessing nach Fechterregeln pariren und ausfallen würde. Neben der Natur ist die Schrift sein A und sein O. Wie Winckelmann den Sinn für das griechische Heidenthum, das ihm die allein seligmachende Kirche der Kunst war, neu zu erwecken strebte, so redete sich Hamann zuletzt dies als die Mission seiner Autorschaft ein, das Christen- und Lutherthum in seiner Reinheit herzustellen, und den alten Prophetenjargon, mit

*) Gervinus, Geschichte der deutschen Dichtung, IV. Th. Seite 407.

interessanten Idiotismen vermehrt, zu erneuern. Während jener den Göttern des Alterthums den Weihrauch reiner Begeisterung opferte, trieb dieser schriftstellerischen Götzendienst mit der Bibel, und überstopfte seine kabbalistische Prosa mit Citaten aus der Schrift, bis „das Haus Simonis des Aussätzigen voll ward vom Geruche der evangelischen Salbung." *) Eine Faust'sche Unruhe lag in seinem Wesen, und er beschwor fortwährend Geister mit wunderlichen, krausen Formeln; da verschrieb er sich denn auch dem Geiste, der stets verneint — (aber was? den gesunden Menschenverstand); er verschrieb sich dem Geiste des Pietismus mit all seinem demüthigen Hochmuth, mit all seinen frommen, unerträglichen Prophetenlaunen. Kam dieser über ihn, was häufig geschah, dann schrieb er etwa in dem Styl jenes Buches, aus welchem die Hexe in Faust declamirt; und wenn man sich vergeblich abmüht, diese Offenbarungen zu verstehen, so muß man nur zum Troste der Worte Mephistopheles' gedenken: „Ein ganz vollkommener Widerspruch bleibt stets geheimnißvoll — für Weise wie für Thoren!"

Die Urtheile und Expectorationen Hamann's über die Zeitrichtungen der Literatur, über Werke und Schriftsteller sind in seinen zahlreichen Briefen zerstreut, die nicht selten den Weiheton apostolischer Episteln anschlagen; die leitenden Gedanken seiner Naturtheorie finden sich aber so ziemlich in seiner „Aesthetica in

*) Dieses geschmackvolle Bild gehört Hamann selbst an. Vergl. dessen Schriften, I. Theil S. IX des Vorberichts.

nuce, einer Rhapsodie in kabbalistischer Prosa" (1762) beisammen.*) Es kostet einige Mühe, die fruchtbaren Gedankenkörner aus all' den Hülsen salbungsvollen Schwulstes herauszuklauben; oft möchte man auch dem Manne, wie Falstaff dem Pistol zurufen: er möge seine Neuigkeiten melden wie ein Mann von dieser Welt. Doch hören wir ihn nun selbst.

Nicht Leier! — noch Pinsel! — eine Wurfschaufel für meine Muse, die Tenne heiliger Literatur zu fegen! . . .

Poesie ist die Muttersprache des menschlichen Geschlechtes, wie die Malerei älter als Schrift, Gesang als Declamation, Gleichnisse als Schlüsse, Tausch als Handel.

Sinne und Leidenschaften verstehen nichts als Bilder. Der erste Ausbruch der Schöpfung und der erste Eindruck ihres Geschichtsschreibers — die erste Erscheinung und der erste Genuß der Natur vereinigen sich in dem Worte: Es werde Licht! Hiemit fängt die Empfindung von der Gegenwart der Dinge an.

Die Schuld mag liegen, woran sie will, (außer oder in uns): wir haben leider an der Natur nichts als Turbatverse und disjecti membra poëtae zu unserem Gebrauche übrig. Diese zu sammeln, ist des Gelehrten, sie auszulegen, des Philosophen, sie nachzuahmen, oder noch kühner! sie in Geschick zu bringen, des Poeten bescheiden Theil.

Reden ist übersetzen — aus einer Engelsprache in eine Menschensprache; d. h. Gedanken in Worte — Sachen in Namen — Bilder in Zeichen. Freilich kommt diese Art der Uebersetzung häufig mit der verkehrten Seite von Tapeten überein, oder mit einer Sonnenfinsterniß, die in einem Gefäße voll Wassers in Augenschein genommen wird.

Wagt euch nicht in die Metaphysik der schönen Künste, ohne in den Orgien und eleusinischen Geheimnissen vollendet zu sein. Die Sinne sind Ceres, und Bacchus die Leidenschaften; — alte Pflegeeltern der schönen Natur.

---

*) Vergl. Hamann's Schriften, herausgegeben von Friedr. Roth, II. Th. S. 255—308.

Nur durch Sinne und Leidenschaften wirkt die Natur. Wer nun ihre Werkzeuge verstümmelt, wie mag der empfinden? Sind auch gelähmte Sennadern zur Bewegung aufgelegt?

Eure mordlügnerische Philosophie hat die Natur aus dem Wege geräumt, und warum fordert ihr, daß wir selbige nachahmen sollen? — damit ihr das Vergnügen erneuern könnt, an den Schülern der Natur auch Mörder zu werden? — —

Ja, ihr feinen Kunstrichter! fragt immer, was Wahrheit ist, und greift nach der Thür, weil ihr keine Antwort auf diese Frage abwarten könnt ... Und fragt ihr nicht auch, wodurch ihr die Natur aus dem Wege geräumt? Durch eure Abstractionen, mit denen ihr sie schindet!

Alle Farben der schönen Welt verbleichen, sobald ihr jenes Licht, die Erstgeburt der Schöpfung erstickt, den Geist nur zum Kammerdiener des todten oder gar zum Waffenträger des tödtenden Buchstabens macht. Ihr aber macht die Natur blind, damit sie nämlich eure Wegweiserin sein soll! oder ihr habt euch selbst durch den Epikurismus die Augen ausgestochen, damit man euch ja für Propheten halten möge, welche Eingebung und Auslegung aus ihren fünf Fingern saugen.

Leidenschaft allein giebt Abstractionen sowohl als Hypotheſen Hände, Füße, Flügel — Bildern und Zeichen Geist, Leben und Zunge! Wo sind schnellere Schlüsse? wo wird der rollende Donner der Beredsamkeit erzeugt, und sein Geselle, der einfilbige Blitz? Wer weiß es nicht, wie Alles, was noch so entfernt ist, im Affecte ein Gemüth mit einer besonderen Richtung trifft; wie jede einzelne Empfindung sich über den Umkreis aller äußeren Gegenstände verbreitet, wie wir die allgemeinsten Fälle durch eine persönliche Anwendung uns zuzueignen wissen? Die Vollkommenheit der Entwürfe, die Stärke ihrer Ausführung, die Empfängniß und Geburt neuer Ideen und neuer Ausdrücke — sie alle liegen im fruchtbaren Schooße der Leidenschaften vor unseren Sinnen vergraben.

Bacon vergleicht die Natur der Penelope; — ihre frechen Buhler sind die Weltweisen und Schriftgelehrten! Doch ihr kennt auch die Geschichte des Bettlers, der rächend am Hofe zu Ithaka erschien! —

O eine Muse wie das Feuer eines Goldschmieds und wie

die Seife der Wäscher! Sie wird es wagen, den natürlichen Gebrauch der Sinne von dem unnatürlichen Gebrauch der Abstractionen zu läutern, wodurch unsere Begriffe von den Dingen ebenso so sehr verstümmelt werden, als der Name des Schöpfers unterdrückt und geläftert wird! —

In dieser Weise zankt Hamann mit den Pharisäern und Sadducäern des Geschmacks und der Literatur; ein erklärter Feind ebenso wohl des Rationalismus wie der regelrechten Dichtung hält er jenem das Zeugniß der Schrift, dieser das Urbild der Natur entgegen, predigt Einfalt im Tone der Anmaßung, und macht von dem Vorrecht der Propheten, grob zu sein, einen maßlosen Gebrauch.

Herder (aus Morungen, 1744—1803) unternahm es erst, an die Gedanken Hamann's, die roh und zerstreut, wie erratische Blöcke bei ihm umher liegen, die formende Hand anzulegen. Er trat anfangs neben ihn, wir Aaron neben Moses, der eine schwere Sprache hatte und eine schwere Zunge; und Hamann mußte selbst so viel wahr finden, daß einige seiner Samenkörner durch Herders Fleiß und Feder in Blumen und Blüthen umgewandelt seien. Bald aber wuchs er über ihn hinaus, und erhob sich zu ungleich größerer, selbstständiger Bedeutung. Den Kreuzzug nach dem heiligen Grabe der Poesie im Morgenlande unternahm er wirklich, den Hamann blos predigte, und eröffnete mit seinem ausgebreiteten Wissen, mit seinem nie ruhenden Forscher- und Sammelgeiste einen unbegränzten Ausblick auf die nationale Dichtung aller Länder und Zeiten. Er erfaßte die wahrhaft ursprünglichen Werke der Poesie als die „Stimmen der Völker in Liedern",

als die heiligen Orakellaute, die aus den innersten Tiefen der Menschennatur hervortönen; er wies zugleich, da man Weissagungen nicht schulmeistern soll, dem Kritiker und Aesthetiker nur das Amt des Auslegers und Deuters an, und nahm der Literaturkritik den Schulbakel, den sie noch immer schwang, aus der Hand, um ihn mit heiligen Binden und geweihtem Laubwerk umwunden, als priesterlichen Stab ihr wieder zurückzugeben. Eines erkannte er tiefer als jeder andere: daß nur der farblose Lichtstrahl des Gedankens einförmig sei, die Welt der Phantasie dagegen reich, ewig wechselnd und mannigfaltig gleich dem Schooß der schaffenden, immer neuen Natur. Im Prisma der naturwüchsigen, durch die nationale Anschauung bedingten Phantasie bricht sich das einfache Licht der „angeborenen Ideen" in die frischesten, buntesten, glühendsten Farben — und nur in dieser Mannigfaltigkeit ist wahre Poesie! Wie Lessing in seinem „Nathan" das Princip der Toleranz auf dem Gebiete der Religion lehrte, so vertrat Herder den Standpunkt des kosmopolitischen Schönheitssinnes auf jenem der Kunstkritik, und beseitigte hier erst vollends das Vorurtheil, daß es auch ein „auserwähltes Volk" in Sachen des Geschmacks gebe. Wenn jener es in seiner berühmten Parabel unentschieden ließ, welche Confession den echten Ring besitze — entschied dagegen Herder in Bezug auf die Dichtkunst so: hier besitze jede Nation ihren eigenen Zauberring, jeder sei echt, und jeder wirke seine eigenen Wunder. Nur die dem Volksgeist entfremdete Kunstpoesie, — diese Anschauung blickt

überall durch — die sei der unechte Ring, dem das blitzende Feuer, das magisch funkelnde Licht, mit einem Wort: die dichterische Wunderkraft fehle, so geschmackvoll auch der Goldschmied die Fassung besorgt haben mag.

„Die Poesie," sagt Herder in einer seiner späteren Schriften,*) „ist ein Proteus unter den Völkern; sie verwandelt ihre Gestalt nach Sprache, Sitten, Gewohnheiten, nach dem Temperament und Klima, sogar nach dem Accent der Völker. Wie Nationen wandern, wie sich die Sprachen mischen und ändern, wie neue Gegenstände die Menschen rühren, wie ihre Neigungen eine andere Richtung, ihre Uebungen ein anderes Ziel nehmen, wie in der Zusammensetzung der Bilder und Begriffe neue Vorbilder auf sie wirken, selbst wie die Zunge, dies kleine Glied sich anders bewegt und das Ohr sich an andere Töne gewöhnt: so verändert sich die Dichtkunst nicht nur bei verschiedenen Nationen, sondern auch bei demselben Volke."

„So manchen Maßstab der Dichter einer Nation oder verschiedener Völker man aufgestellt hat, so manche vergebliche Arbeit hat man übernommen. Keiner Nation dürfen wir's verargen, wenn sie vor allen anderen ihre Dichter liebt und sie gegen fremde nicht hingeben möchte; sie sind ja ihre Dichter. In ihrer Sprache haben sie gedacht, im Kreise ihrer Gegenstände imaginirt; sie fühlten die Bedürfnisse der Nation, in welcher sie erzogen wurden, und kamen ihnen zu Hilfe."

„Indessen soll keine Liebe zu unserer Nation uns hindern, allenthalben das Gute zu erkennen, das nur im großen Gange der Zeiten und Völker fortschreitend bewirkt werden konnte. Jener Sultan freute sich über die vielen Religionen, die in seinem Reiche, jede auf ihre Weise, Gott verehrten; es kam ihm wie eine schöne, bunte Aue vor, auf der mancherlei Blumen blühten. So ist's mit der Poesie der Völker und Zeiten auf unserem Erdrunde; in jeder Zeit und Sprache war sie der Inbegriff der Fehler und Vollkommenheiten einer Nation, ein Spiegel ihrer Gesinnungen, der Ausdruck des Höchsten, nach welchem sie strebte. In dieser

*) Abhandlungen und Briefe über schöne Literatur und Kunst; zweiter Theil. (Herder's Werke, 24. Band. S. 311.)

Gallerie verschiedener Denkarten, Anstrebungen und Wünsche lernen wir Zeiten und Nationen gewiß tiefer kennen als auf dem trostlosen Wege ihrer politischen und Kriegsgeschichte."

Und auf welchem Wege soll man sich eine Uebersicht dieses blumen- und fruchtreichen Feldes menschlicher Gedanken verschaffen? Nicht durch abstracte Kritik, nicht durch ein Schematisiren nach Gattungen und Arten — sondern, wie es Herder nennt, durch jene „Naturmethode", die eine jede Blume an ihrem Ort läßt, „um sie dort ganz wie sie ist, nach Zeit und Art, von der Wurzel bis zur Krone zu betrachten. Flechte, Moos, Farrenkraut, und die reichste Gewürzblume — jedes blüht da an seiner Stelle in Gottes Ordnung."

Diese fast kritiklose Toleranz geht denn doch etwas zu weit. Eigentlich heißt dies die Poesie mit dem Auge des Naturforschers, nicht mit dem des Kunstrichters ansehen; der ethnographische Gesichtspunkt tritt an die Stelle des ästhetischen. Man kann die Berechtigung des Farrenkrautes gelten lassen, wie man will — man muß aber auch hervorheben, daß z. B. die Palmen doch eine höhere, edlere Pflanzenordnung repräsentiren. Wenn der einseitige Geschmack der früheren Periode ein beschränktes Ideal hatte, so lief diese Allempfänglichkeit Gefahr, keines mehr zu haben: das Eine war ein Extrem wie das Andere.

Die Sprache, in der Herder seine Ideen mittheilt, ist die des innerlichen, begeisterten Schauens, dem das ganze volle Wesen früher an die Seele herantritt, als die klar begränzte Form vor das Auge und

den unterscheidenden Begriff. In großen Massen wie in der Beleuchtung des dämmernden Frühlichts steigen ihm die Gegenstände vor dem geistigen Blicke empor, ehe noch der analysirende Verstand sie zu bewältigen vermag. Ich werde bald Gelegenheit finden, nachzuweisen, daß die dramatische Kunstform Göthe's bei einem ungleich reicheren poetischen Inhalt doch in formeller Beziehung gegen die klar abgewogene Composition Lessings zurücksteht — etwas ganz Aehnliches läßt sich von Herders Denkmethode in Vergleich mit der Lessing'schen behaupten. In der dialektischen Form, in der Schärfe und Bestimmtheit der Entwicklung ist jene ein Rückschritt, aber in der Weite der Perspective, in dem lebendigen Gefühl des Gegenstandes, in dem feinen Tastsinn der Forschung, wenn ich so sagen darf, steht sie dafür um so höher. Sowie Lessing seinen Dramen einen einfachen, knappen, leicht übersichtlichen Stoff zu Grunde legte, aber diesen völlig gliederte und durcharbeitete, so operirte er auch in seiner Dialektik immer mit wenigen aber sehr scharf erfaßten Standpunkten; jeder Begriff hatte bei ihm, wie eine Figur auf dem Schachbrett seinen bestimmten Zug, und so löste er mit fast mathematischer Evidenz sein Problem. Seine Voraussetzungen sind präcis, sein Gedankengang von Schluß zu Schluß festen Schrittes vorschreitend. Dieser formellen Fertigkeit des Denkens gegenüber macht sich nun bei Herder die innerliche Vertiefung in das Wesen der Sache geltend — das intuitive Forschen, das ahnende Denken, welches mehr eine Sehergabe, als ein scharfes Begreifen ist. Sein

Bestreben ist überall darauf gerichtet, auf das Ursprüngliche zurückzugehen, auf den Ursprung der Sprache, die älteste Urkunde des Menschengeschlechts, auf den Zusammenhang des Menschen mit der Natur, auf den Naturproceß der menschlichen Culturentwickelung überhaupt. Ein ahnungsvolles Helldunkel zieht sich daher im Gegensatze zu der taghellen Lessing'schen Klarheit durch seine Schriften, ein Schein, wie der des Grubenlichtes in tiefem, von Kristallen blitzenden Schacht, oder wie Mondesglanz in heimlicher ernster Waldesstille. So nüchtern die Parabeln, Legenden und weiteren Dichtungen Herders sind, so dichterisch und schwungvoll sind seine Forschungen — der Hauch einer ganz eigenen Poesie weht wie mit Windharfentönen darüber hin.

Es gab auch eine Sturm- und Drangperiode in der deutschen Forschung und diese repräsentirt Herder so ganz in den Schriften seiner früheren Epoche. In ihm lag so recht die volle, durstende Sehnsucht nach den Quellen des Lebens, die Faust empfindet, da er das Zeichen des Makrokosmos beschaut:

Wie Alles sich zum Ganzen webt,
Eins in dem andern wirkt und lebt!
Wie Himmelskräfte auf- und niedersteigen,
Und sich die gold'nen Eimer reichen!
Mit segenduftenden Schwingen
Vom Himmel durch die Erde dringen,
Harmonisch all' das All durchklingen!

Und diesen harmonischen Zusammenklang der auf- und niedersteigenden Himmelskräfte, wie schön hat er ihn in den Poesien aller Länder zu vernehmen und

auszusprechen gewußt! Allenthalben erfaßte er die Dichtung, wie wir gesehen haben, als eine heilige Kundgebung der Völkerseelen, als das Sprechende in der Sprache, die er selbst wieder als die wahre Urpoesie auffaßt — mit einem Worte als jene Zaubermacht, welche die Zunge des Volksgenius löst, daß er für alle Zeiten vernehmbar und verständlich sein innerstes Wesen ausspricht. Noch jetzt sehen wir die Helden Homer's und fühlen Ossian's Klagen, obgleich die Schatten der Sänger und ihrer Helden so lange der Erde entflohen sind. Durch die Dichtung reden zu uns der Vorzeit längst verstummte Gedanken, und bis in die Dürre der Gegenwart rauscht der Strom der Poesie herüber, von fernen, verschollenen Geschlechtern her seine Wogen wälzend.

Abgesehen von diesen Weltausblicken, dieser großen poetischen Völkerschau, die Herder eröffnet, sucht er gleich bei seinem ersten Auftreten auf das Nahe und Nächste zu wirken, und den Umsturz der conventionellen Dichterei, die Wiederherstellung des Natürlichen und Ursprünglichen auf dem heimischen Boden unserer Literatur entschlossen einzuleiten. Seine „Fragmente zur deutschen Literatur", die er (1767) an die eben vollendeten Literaturbriefe anknüpfend, im vollsten Feuer der Jugendlichkeit schrieb, wollen an die Stelle der bloßen Kritik, die nur im Einzelnen lobt und tadelt, gleichsam eine Gesundheitslehre der Literatur setzen, die ihr im großen Ganzen aufhelfen

*) Herder's Werke, 18. Band.

soll. Nachdem er die 24 Bände der Literaturbriefe durchlaufen, setzt er sich auf den letzten Gränzstein (es ist das Register) nieder, der mit Zahlen von Verdiensten und Bemühungen, hie und da auch mit Nullen pranget; hier sitzt er „wie ein alter ehrlicher Markgraf, der über sein deutsches Vaterland denkt."

Die Literaturbriefe waren im Anfange ein Zeitvertreib eines kranken Officiers,*) nachher des kranken Publicums, und oft auch kranker und ermüdeter Verfasser, die aus dem Felde des Autorruhms sich zurückkamen. Unsere Zeit ist um so viel reicher an Journalen, als sie an Originalwerken arm wird. Der junge Schriftsteller glaubt urtheilen zu können, ohne denken zu dürfen; der Leser liest Auszüge und Kritiken, um keine Bücher durchzustudiren.

Den kritischen Journalen also, die von der Gottsched'schen bis zur Lessing'schen Zeit das Hauptagens der schönen Gelehrsamkeit bildeten, wird hier durchaus nicht das Wort geredet; statt deren denkt sich Herder ein Werk, „das sich den Plan vorzeichnet zu einem ganzen und vollendeten Gemälde über die Literatur, wo kein Zug ohne Bedeutung für das Ganze wäre, er mag sich im Schatten verbergen oder ans Licht hervortreten!"

„Man lasse mich meinen Traum verfolgen!" fährt Herder fort. „Diesem allgemeinen und einzigen Werke müßte eine Geschichte der Literatur zum Grunde liegen, auf die es sich stützte. Auf welcher Stufe befindet sich diese Nation? und zu welcher könnte und sollte sie kommen? Was sind ihre Talente, und wie ist ihr Geschmack? Warum ist sie bisher noch nicht höher gekommen, und wodurch könnte ihr Geist zum Aufschwunge Freiheit und Begeisterung erhalten? Alsdann rufe der Geschichts-

*) S. d. Vorrede zu den Literaturbriefen.

schreiber der Literatur aus: Wohlan, Landsleute, diese Bahn laufet, und jene Abwege und Steine vermeidet; so weit habt ihr noch, um hierin den Kranz des Zieles zu erreichen!"

Die „Fragmente" sollten nur ein Riß zu dem Gebäude auf dieser Grundlage sein; aber wo ist, fragt der Autor, der hundertäugige Argus, um da Alles zu übersehen, wo der Briareus mit hundert Armen, um es auszuführen? „Wir arbeiten in Deutschland, wie in jener Verwirrung Babels; Secten im Geschmacke, Parteien in der Dichtkunst, Schulen in der Weltweisheit streiten gegeneinander; keine Hauptstadt und kein allgemeines Interesse; kein großer allgemeiner Beförderer, kein allgemeines gesetzgeberisches Genie!" Ein literarischer Schmerzensschrei, der sich auch nach der kurzen Doppelherrschaft Göthe's und Schiller's immer und immer wiederholt! — Wie wäre da zu helfen, wie der Literatur nach der Kleinkünstelei todter Letternpoesie der große Charakter eines geistigen Denkmals der Nation, kolossal und dauernd aufgerichtet, zu verleihen? Zunächst, behauptet Herder, durch Wiederherstellung der Lebenskraft der Sprache in ihrer ungeschwächten Fülle, in ihrer ganzen idiotistischen Eigenthümlichkeit. „Sprach- und Schulmeister sind die ersten, die die Sprache verdarben, daß sie, wie sie wollen, zu nichts taugt. Sie polirten das Instrument so lange, bis es gut zum Anschauen und Aufhängen ward; sie krümmten und dehnten es, bis es schwach, bis es verunstaltet wurde; sie schnitzelten am Bogen, bis er brach — unselige Kunstrichter und Regelnschmiede! —" Es gilt diesen Sprachverderbern das Werkzeug noch zur rechten

Zeit zu entreißen, und es zu dem Rüstzeuge zu machen, das in den Händen einer „heiligen regellosen Unbesonnenheit" Wunder thut. Denn weit mehr als Werkzeug ist die Sprache, sie ist gleichsam Behältniß und Inhalt der Literatur; die Wörter nicht blos Zeichen, sondern die Hüllen, in welchen wir die Gedanken sehen. Wenn jede Nationalsprache sich nach den Sitten und der Denkart ihres Volkes bildet, so muß umgekehrt die Literatur eines Landes, die ursprünglich und national ist, sich so nach der originalen Landessprache einer Nation formen, daß eins mit dem anderen zusammenrinnt. Die Literatur wuchs in der Sprache, und die Sprache in der Literatur; unglücklich ist die Hand, die beide zerreißen, trüglich das Auge, das eins ohne das andere sehen will. In diesem Sinne fordert Herder, daß classische Schriften auch die Schätze ihrer Sprache aufbehalten sollten: sie müßten daher durchaus idiotistisch geschrieben sein, so viel möglich, als wenn keine andere Sprache in der Welt wäre. Wollten wir classische Schriftsteller haben, so dürften sie nicht im Lehrton der Akademie und Schule, sondern im Ton der Welt und aus dem frischen Leben herausschreiben, nicht unterrichten, sondern bilden wollen. Zunächst sollten sich unsere Schriftsteller nur bemühen, eigenthümlich für unser Volk, für Materie und Sprache zu schreiben; ob sie classisch seien, das möge die Nachwelt entscheiden!

Was hier als Forderung ausgesprochen wird, hat später Göthe wirklich geleistet. Nach den glänzend hellen und scharfen Crystallformen, welche die Sprache

durch die Klarheit und Bestimmtheit des Lessing'schen Geistes erhalten, sproßt und grünt es wieder in ihrem Schooße in der Göthe'schen Lyrik und Jugendprosa, wie mit pflanzengleicher Lebensfrische; alte Sprachformen werden wieder lebendig, interessante Idiotismen, vor denen Schulmeister erschrecken würden, kommen besonders in sprichwörtlichen Wendungen zur Geltung. Auch sprachlich, oder mit Herder zu reden, in idiotistischer Beziehung ist und bleibt Göthe der deutscheste Dichter.

Doch zurück zu unserem Fragmentisten. Wie, fragt er nun, soll das Genie in Deutschland erweckt werden? Durch bloßes Tadeln und Schulmeistern, wie es die zeitherigen Kunstrichter gethan, gewiß nicht; bloßer Tadel macht kleinmüthig, beständige Klagen endlich verdrossen, und ewige Vorschriften matt und gezwungen. Oder etwa dadurch, daß man auf philosophischem Wege das Genie, den Originalgeist, die Erfindung zergliedere, in seine Ingredienzien auflöse und bis auf den feinsten Grund zu dringen suche? Aber zur Erweckung des Genies trägt dies Zergliedern auch nichts bei — und je mehr Seelenkräfte der Philosoph herzählt, die zum Genie gehören, je mehr Ingredienzien er in diesem Salböl der Geister antrifft, desto eher kann man zweifeln, ob ihm nicht eine davon entging. So bleibt nur noch ein Weg übrig, es ist die Betrachtung der Werke Anderer, um durch sie aufzumuntern, und so die eigenen schlummernden Kräfte wach zu rufen. Hier schon betritt Herder den Boden, auf dem er sein ganzes Leben über das Außerordentlichste leistete. Er wurde der Mentor auf der Weltreise des deutschen Genius, der

bisher kleinbürgerlich immer zu Hause geblieben war; um es von der Alleinherrschaft des einen Musters, der lateinisch-französischen, in Leder gebundenen Classicität ganz zu befreien, schüttete er aus dem Füllhorn aller Zeiten eine Welt von Mustern vor ihn hin, nicht damit er die fertigen Productionen nachahme, sondern den Proceß des poetischen Producirens in allen seinen tausendfachen Varietäten studire. Herder äußert sich da ganz im Sinne Young's, wenn er sagt: „Raube den Fremden nicht das Erfundene, sondern die Kunst zu erfinden, zu erdichten und einzukleiden!" Leider fand er, daß die deutsche Poesie noch immer viel zu sehr den philologischen Schulcharakter habe und den Nachgeschmack der Versübungen an den lateinischen Schulen nicht verleugne; latinisirende und gräcisirende Versemacher aus Ramler's Schule trieben in der That damals auf allen Abhängen des deutschen Parnasses das formale Reim- und Oden-Handwerk auf's Eifrigste fort. Wie kleinlich mußte Herder, bei aller Höflichkeit, die er gegen die Schöffen und Altbürger der Literatur beachtete, die Parallelisirung der deutschen Dichter mit den Griechen und Römern finden! Hatten doch diese mit Puder und Schulstaub bedeckten Classicitäten ebenso wenig etwas Antikes, als die Potentaten des 18. Jahrhunderts, denen man, um sie monumentfähig zu machen, im Marmor die Hosen auszog und einen Lorbeerkranz aufsetzte! Da nenne man so gern Bodmer und Klopstock unseren Homer, Gleim unsern Anakreon, Geßner unsern Theokrit, den Grenadier unsern Tyrtäus, Gerstenberg einen Alciphron, die Karsch unsere Sap-

pho, den Dithyrambensänger Willamow unseren Pindar! Können wir wohl überhaupt in unserer Zeit einen Homer oder einen Dithyrambensänger haben? Klopstock ist vielleicht eher virgilianisch als homerisch; besingt vielleicht als ein heiliger Virgil die Gegenstände des Orients. Und deutsche Dithyramben — sind sie nicht ein Unding ohne Bacchus, ohne dionysische Festfeier, ohne Tanz und orgiastischen Schwung? Sind nicht Geßners Hirten lauter Schäferlarven, keine Gesichter? Die Süßigkeit des griechischen Idylls ist noch ein klarer Wassertrank aus dem pierischen Quell der Musen; der Trank des deutschen dagegen ist verzuckert! Sobald man die Alten lobt, anbetet und knechtisch nachahmt, weil sie Alte sind; sobald man von ihnen abborgt, oder sie bestiehlt, weil man alsdann eine neue Antike, oder ein Moderner nach altem Geschmack wird, so ist die Nachahmung unleidlich. Mehr noch als den helleniſtischen Anstrich, den man eigentlich nur affectirt, habe die ganze neuere deutsche Geistesbildung in der That eine lateinische Gestalt. Von den Wiederherstellern der Wissenschaften, den Humanisten, wurde Allem römische Form gegeben, und unter der Herrschaft der lateinischen Sprache verlor die unsere ihre alte Stärke. Erst Luther hat sie wieder, einem schlafenden Riesen gleich aufgeweckt und losgebunden und durch seine Reformation eine ganze Nation zu selbständigem Denken und Gefühl erhoben. Auf denn und in jene Furche weiter gesäet, die seine gewaltige Pflugschar gezogen! Hinweg vor Allem mit den Römlingen in der Dichtung, den steifen, gelehrten Schulpoeten! Ist es

wohl ein so großer Ruhm, wenn es heißt: dieser Dichter singt wie Horaz; jener Redner spricht wie Cicero; dieser philosophische Dichter ist ein anderer Lucrez; dieser Geschichtsschreiber ist ein zweiter Livius? Das aber ist ein großer, ein seltener, ein beneidenswerther Ruhm, wenn es heißen kann: so hätten Horaz, Cicero, Lucrez, Livius geschrieben, wenn sie auf dieser Stufe der Cultur, zu der Zeit, zu diesen Zwecken, für die Denkart dieses Volks, in dieser Sprache geschrieben hätten. — —

Die Gedanken, die Herder in diesen Fragmenten entwickelt, wurden in seinen folgenden Schriften nur weiter ausgeführt; es waren perennirende Pflanzen, die jahraus jahrein neue Blüthen trieben. Aber Alles, was er noch ferner schrieb, blieb fragmentarisch; eben weil ihm, wie Hamann, alles Vereinzelte für verwerflich galt, weil er immer eine ganze Ernte von Anschauungen und Ideen auf einmal hinschütten wollte, so wurde er niemals fertig. Eigentlich fing er immer dasselbe Buch wieder von Neuem zu schreiben an, und blieb dann in der Mitte stehen, oft schon im Anfang. Er baute in seinen vielen Werken eine ganze Stadt auf, großartig und imponirend, aber es ist eine Stadt aus lauter Thorhallen und Propyläen, wo die einen hinter den andern stehen, ohne daß man zu Straßen und Wohngebäuden gelangt.

Nach diesem längeren Umweg, nach dieser literarischen Spazierfahrt lenken wir wieder auf unser näch-

stes Ziel, das Drama, ein, indem wir Herder's und der ganzen Epoche Verhalten zu Shakespeare beleuchten. Die Perückengötzen waren gestürzt — dafür wurde die hohe Gestalt des großen Briten das neue Idol der Zeit. Gleich dem geharnischten Geist des greisen Dänenkönigs trat jetzt Shakespeare's Schatten an die Sturm- und Dranggenossen heran, als ob er sie auffordern würde, ihn zu rächen, weil er so lange vergessen und ungeehrt in seinem Grabe gelegen. Doch diese, wie Hamlet, verträumten die Zeit unthätig in seiner Bewunderung, — klagten, daß die Literatur aus den Fugen sei, und sie gerade kommen mußten, sie wieder einzurichten, — auch stellten sie sich toll an, wie der Dänenprinz, ja oft so toll, daß es über alle Verstellung hinausging, und füllten mit ihren Bizarrerien die gesetzlose Bühne. Und Alles das im Namen Shakespeare's, der nun als die höchste Autorität der Regellosen galt! Schon Gerstenberg, der Dichter des „Ugolino" und der Uebersetzer der „Braut" von Beaumont und Fletcher hatte unter der Aegide dieses Namens die heilige Lade des Aristotelischen Gesetzes angetastet, und dies gleichzeitig mit der Dramaturgie, welche noch die Poetik des griechischen Weisen an Unfehlbarkeit neben die Elemente des Euklides stellte. Die antiken Einheiten werden von Gerstenberg mehr als Mangel wie als Vorzug betrachtet, und aus einer naiven und beschränkten, an die herkömmliche Unbeweglichkeit des Chors gebundenen Technik des Drama's erklärt. „Hätte Aristoteles," so heißt es da ferner, „freie Hand gehabt, seine Theatergesetze aus der Natur des

menschlichen Verstandes zu schöpfen, so würde seine Poetik ohne Zweifel ein sehr gedachtes Werk geworden sein, ungefähr wie seine Philosophie der Seele. Er mußte sie aber von der Theaterempirie abstrahiren, die von den Vorfahren und der Priesterschaft zum Gesetz gemacht war. Und so blieb auch ihm kein anderer Ausweg übrig, als sich auf die Muster zu berufen, die er bereits vor sich fand, und die Verstandesregel damit so gut in Uebereinstimmung zu bringen, als es thunlich war." Allerdings seien nach den Aristotelischen Definitionen die Tragödien Shakespeare's keine Tragödien, und seine Komödien keine Komödien; allein die Poetik des Aristoteles sei auch nur „ein ziemlich obenhin oder wenigstens nach sehr precairen Prämissen überdachtes" Werk. Darum „weg mit der Classification der bloßen Namen"; man möge Shakespeare's Werke nennen, wie man wolle, sie seien und bleiben „lebende Gemälde der sittlichen Natur von der unnachahmlichen Hand eines Raphael."

Tiefer und voller erfaßt Herder die hohe Bedeutung, den unbegränzten Gehalt Shakespeare's und seine selbständige Eigenberechtigung gegenüber den Alten, ohne aber an den letzteren in so burschikoser Weise, wie es Gerstenberg that, Repressalien zu üben, weil sie sich so lange zwischen ihm und dem modernen Geschmack verdunkelnd gestellt. Wenn Lessing's kritische Fingerzeige auf Shakespeare nur gelegentlich und vereinzelt waren, so sucht Herder nach seiner Art das Totalbild des Dichters hinzuwerfen; er forscht aus, wie viel an ihm auch dem nationalen Genius, der

Naturpoesie seines Volkes angehört, untersucht genau Erdreich und Boden an den Wurzeln dieses großen, weltüberschattenden Baumes. Mit einem Worte: war für Lessing Shakespeare ein Leitstern der Kunst, so wurde er für Herder und die ihm anhingen, ein Prophet der Natur. In den „fliegenden Blättern von deutscher Art und Kunst" (1773), die Herder mit Göthe herausgab, wird Shakespeare zuerst ausführlich besprochen — da werden ihm neben Ossian Altäre gebaut und Kränze geopfert.

„Wenn bei einem Manne mir jenes ungeheure Bild einfällt: „hoch auf einem Felsengipfel sitzend! zu seinen Füßen Sturm, Ungewitter und Brausen des Meeres; aber sein Haupt in den Strahlen des Himmels!" so ist's bei Shakespeare! — Nur freilich auch mit dem Zusatz, wie unten am tiefsten Fuße seines Felsenthrones Haufen murmeln, die ihn — erklären, retten, verdammen, entschuldigen, anbeten, verleumden, übersetzen und lästern! — und die er Alle nicht hört!"

In diesem Tone geht es fort — der Exclamationsstyl Herder's steht da in vollster Blüthe. Bei seinem Versuche, ihn zu erklären, ihn wo möglich den Deutschen herzustellen, geht er wie überall, den geschichtlichen Weg, die Pfade des Ursprungs zurück.

„Es ist von Griechenland aus, da man die Wörter Drama, Tragödie, Komödie geerbet; und so wie die Letterncultur des menschlichen Geschlechtes auf einem schmalen Striche des Erdbodens den Weg nur durch die Tradition genommen, so ist in dem Schooße und mit der Sprache dieser natürlich auch ein gewisser Regelnvorrath überall mitgekommen, der von der Lehre unzertrennlich schien." Aber der Maßstab der aus dem Alterthum ererbten Regel läßt sich an das nordische Drama nicht anlegen. In Griechenland entstand das Drama, wie es im Norden nicht entstehen konnte; dort war's, was es hier nicht ist, nicht sein kann. Sophokles' Drama und Shakespeare's Drama sind

zwei Dinge, die in gewissem Betracht kaum den Namen gemein haben. Die griechische Tragödie entstand gleichsam aus Einem Auftritt, aus dem Impromptu des Dithyrambus, des mimischen Tanzes, des Chors. Aus diesem Ursprunge erklären sich gewisse Dinge, die man sonst, als todte Regeln angestaunt, entsetzlich verkennen mußte. Jene Simplicität der griechischen Fabel, jene Nüchternheit griechischer Sitten, jenes fort ausgehaltene Kothurnmäßige des Ausdrucks, Musik, Bühne, Einheit des Orts und der Zeit — das Alles lag ohne Kunst und Zauberei ganz natürlich und wesentlich im Ursprunge der griechischen Tragödie; es war Schale, in der die Frucht wuchs. Einfachheit des Vorganges lag so sehr in dem, was Handlung der Vorzeit, des antiken Staates, was Heldenhandlung hieß, daß der Dichter eher Mühe hatte, in dieser einfältigen Größe Theile zu entdecken, Anfang, Mitte und Ende dramatisch hineinzubringen, als sie gewaltsam zu sondern, zu verstümmeln, oder aus vielen, abgesonderten Begebenheiten Ein Ganzes zu kneten. Auch die durchgebildetesten Meisterwerke eines Sophokles nähern sich noch immer dem Einartigen ihres Ursprungs, dem dramatischen Bilde mitten im Chor. Was also die Regeln der griechischen Tragiker für uns Künstliches zu haben scheinen, war keine Kunst, es war Natur. Die Kunst der griechischen Dichter nahm ganz den entgegengesetzten Weg, den man uns heutzutage aus ihnen zuschreit: sie simplificirten nicht, sondern sie vervielfältigten, Aeschylus den Chor, Sophokles den Aeschylus. Die erstaunliche Kunst des letzteren, wenn man seine Stücke gegen die einfache aeschyleische Fabel und die Nachrichten von dem alten tragischen Dithyramb hält, bestand nicht darin, aus Vielem Eins zu machen, sondern aus Einem ein Vieles: ein schönes Labyrinth von Scenen, wo seine größte Sorge nur blieb, den Knäuel der Empfindungen der Zuschauer so sanft und allmälig loszuwinden, als ob sie ihn noch immer ganz hätten: den unabgewickelten Knäuel, den Grundeindruck der vorigen dithyrambischen Empfindung.

Daß Aristoteles diese Kunst seines Genie's in ihm zu schätzen wußte, und eben in allem fast das Umgekehrte war, was die neueren Zeiten aus ihm zu drehen beliebt haben, müßte jedem einleuchten, der ihn ohne Wahn und im Standpunkte seiner Zeit gelesen. Eben daß er sich nicht an die einfache Urform des griechischen Drama's, sondern an den vielfach dichtenden So-

phokles hält, daß er eben von dieser seiner Neuerung ausging, in sie das Wesen der ganzen Dichtgattung zu setzen: Alles dieses zeigt, daß der große Mann auch im großen Sinne seiner Zeit philosophirte, und nichts weniger als an den verengernden, kindischen Läppereien Schuld ist, die man aus ihm später zum Papiergerüste der Bühne machen wollen.

Wie Alles in der Welt, so mußte sich auch die Natur ändern, die eigentlich das griechische Drama schuf. Weltverfassung, Sitten, Glaube, selbst Maß der Illusion wandelte. Man konnte zwar das Uralte oder von anderen Nationen ein Fremdes für die Bühne herbeiholen, und nach der gegebenen Manier bekleiden: aber das war das Ding selbst nicht mehr — es wurde Puppe, Nachbild, Statue ohne Leben. Alles was Puppe des griechischen Theaters ist, kann ohne Zweifel kaum vollkommener gedacht und gemacht werden, als es in Frankreich geworden. Mag es aber als Puppe ihm noch so gleich sein, ihr fehlt Geist, Leben, Natur und Wahrheit — mithin alle Elemente der Rührung — mithin Zweck und Erreichung des Zweckes.

Vorausgesetzt nun, ein Volk hätte Lust, statt nachzuäffen, sich selbst lieber sein Drama zu erfinden: wann? wo? unter welchen Umständen? woraus soll's das thun? Es wird sich, wo möglich, sein Drama nach seiner Geschichte, nach Zeitgeist, Sitten, Meinungen, Sprache, Nationalvorurtheilen und Liebhabereien, wenn auch aus Fastnachts- und Marionettenspiel erfinden — und das Erfundene wird Drama sein, wenn es bei diesem Volke dramatische Zwecke erreicht.

Herder hat uns so zu den Engländern, er hat uns an Shakespeare herangeführt.

Dieser fand vor und um sich nichts weniger als Simplicität von Vaterlandssitten, Thaten, Staatsbeziehungen, Geschichtstraditionen; sein Genie rief aber aus dem entgegengesetztesten Stoff und in der verschiedensten Bearbeitung dieselbe Wirkung hervor, wie die griechischen Tragiker, Furcht und Mitleid, und

zwar in einem Grade, wie jener erste Stoff und Bearbeitung es kaum vormals hervorzubringen vermocht! Er fand keinen Chor vor sich, wohl aber Marionettenspiele — aber er bildete aus diesem so schlechten Material das herrliche Geschöpf, das vor uns steht und lebt. Er fand keinen so einfachen Volks- und Vaterlandscharakter, sondern ein Vielfaches von Ständen, Lebensarten, Gesinnungen, Völkern und Sprecharten — der Gram um das Vorige wäre vergebens gewesen; er dichtete also Stände und Menschen, Völker und Sprecharten, König und Narren, Narren und König zu einem herrlichen Ganzen. Er fand keinen so einfachen Geist der Geschichte, der Fabel, der Handlung: er nahm Geschichte, wie sie sich ihm darbot, und setzte mit Schöpfergeist das verschiedenartigste Zeug zu einem Wunderganzen zusammen, das wir, wenn nicht Handlung in griechischem Verstande, so Action im Sinne der mittleren, oder in der Sprache der neueren Zeiten Begebenheit (événement), großes Ereigniß nennen wollen. Wenn bei den Griechen das Eine einer Handlung herrscht, so arbeitet Shakespeare auf das Ganze eines Ereignisses, einer Begebenheit. Wenn bei jenen Ein Ton der Charaktere herrscht, so bei diesem alle Charaktere, Stände und Lebensarten, so viel nur fähig und nöthig sind, den Hauptklang seines Concertes zu bilden. Wenn Sophokles Griechen vorstellt, lehrt, rührt und bildet: so lehrt, rührt und bildet Shakespeare nordische Menschen. „Mir ist," ruft da Herder begeistert aus, „wenn ich ihn lese, Theater, Acteur, Coulisse verschwunden — lauter einzelne, im Sturme der Zeiten wehende Blätter aus dem Buch der Ereignisse, der Vorsehung, der Welt! Ein Meer von Begebenheiten, wo Wogen in Wogen rauschen, das ist seine Bühne!" — Daß Zeit und Ort, wie Hülsen um den Kern, immer mitgehen, sollte nicht einmal erinnert werden dürfen; und doch ist hierüber eben das hellste Geschrei. Fand Shakespeare den Göttergriff, eine ganze Welt der disparatesten Auftritte zu Einer Begebenheit zu erfassen; natürlich gehörte es eben zur Wahrheit seiner Begebenheiten, auch Ort und Zeit jedesmal zu idealisiren, daß sie mit zur Täuschung beitragen. Aus Scenen und Zeitläuften aller Welt findet sich, wie durch ein Gesetz der Fatalität, eben die hieher, die dem Gefühl, der Handlung die kräftigste, die idealste ist, und Ort- und Zeitwechsel, über die der Dichter schaltet, rufen gerade am lautesten uns zu: hier ist kein Dichter, ist ein Schöpfer, ist Geschichte der Welt! —

Herder kommt in seinen Schriften immer wieder auf Shakespeare zurück; er war ihm ein unbegränzter Gegenstand, mit dem er nicht ein für allemal abschließen konnte. Seine Auffassung des großen Weltdichters wird immer schärfer und voller. Er steht ihm zuletzt da, gerade inmitten zwischen der volksthümlichen und reflectirten Poesie als Inbegriff beider. Die Ritter-, die Feenwelt, die ganze englische Geschichte lag vor ihm aufgeschlagen. Seine Ritter und Helden, seine Könige und Stände treten auf in dem ganzen Pomp ihrer und seiner Zeit. Wenn er aber in diesen fremdartigen Scenen einer alten Welt uns die Tiefen des Herzens eröffnet, und in wunderbarstem, jedoch durchaus charakteristischem Ausdruck eine Philosophie vorträgt, die alle Stände und Verhältnisse, alle Charaktere und Situationen der Menschheit beleuchtet, — so milde beleuchtet, daß allenthalben das Licht aus ihnen selbst zurückzustrahlen scheint, dann ist er nicht mehr der blos nationale Dramatiker, sondern ein Dichter für alle Zeiten. *)

„O Shakespeare!“ so schließt Herder ein andermal in seiner apostrophirenden Weise — „wie kehrst du das Innere heraus! machst sprechend den stummsten Abgrund der Seele; Alles ist dir Verhängniß und ohne innere Theilnahme doch nichts Verhängniß. Zu jedem deiner Ereignisse, seien sie Greuel oder edle Thaten, stimmt die ganze Natur bei, frohlockend oder

*) Abhandlungen und Briefe über schöne Literatur und Kunst. (Herder's Werke, 24. Bd. S. 277.)

schaudernd. Das Ungewitter in Lear, da der Himmel seinen ganzen Zorn wegen des Undanks der Töchter ausgießet, trifft das nackte Haupt des unbedachten Vaters, der an seinem Unglück selbst Schuld ist. Das Klopfen an Macbeths Thür, sobald der König ermordet ist, und was der Wächter dabei sagt; die Furchtereignisse nach König Hamlets Tode, sonst jede Zustimmung der Natur zu der von dir dargestellten That — sie zeigen alle deine stille, große, ins Weltall ergossene Seele, die in sich Alles spiegelt, aus der sich Alles hinausspiegelt, Verhängniß und Charakter, Charakter und Schicksal!" *)

Diese Apotheose Shakespeare's hob den Strom der deutschen Dichtung vollends aus seinen Ufern, zwischen denen er früher so seicht geflossen, daß die regelgerechten Uferversicherungen von ehedem fast überflüssig erschienen. Alle strebenden Kräfte, die productiven, wie die productionssüchtigen wurden nun auf die Bühne gerufen, um hier den entscheidenden Hauptsturm auf die Bastille der regelmäßigen Dichtung zu unternehmen, einen Sturm, vor dem keine der alten Flanken mehr sich halten konnte. Ein neues Vorbild war da, nach den Mustern der Form ein Muster des unbegränzten Gehaltes, das statt die äußere Kunstgewandtheit zu schulen, geheime, ungeahnte Naturkräfte aus dem Innern des Gemüthes hervorzog; ein wahrer Meister über die Dämonen, ein wunderthätiger Magier stand der Brite da inmitten einer fremden Literatur und begierig dräng-

*) Ueber Shakespeare. (Werke, 22. Bd. S. 53.)

ten sich die Zauberlehrlinge an ihn heran, längst dessen überdrüssig, die oft gesehenen Taschenspieler-Zaubereien des französischen Esprit schlecht nachmachen zu sehen. Nun vernahm man allenthalben in den Stimmen der Poesie nicht mehr das gleichförmige Plätschern einer Fontaine in einem französischen Garten, sondern einen Ton, mächtig wie das Brausen des Waldes im Sturm oder wie fernes Meeresrauschen; nun suchte man auch in der dramatischen Dichtung nicht einmal gleich Lessing und Diderot nur das Natürliche und Naturgemäße, sondern vielmehr das Naturgewaltige, ursprünglich Große herzustellen.

Welch' große Ausblicke waren jetzt für die Bühne geöffnet! Das Theater, das in Frankreich ein Vorzimmer, ein Empfangssaal war, hatte sich in Deutschland gar zur Bürgerstube verengt; nun aber wurden die alten Coulissenwände eingeworfen, frei und weit war die Bühne, unbegränzt und offen nach allen Seiten, aber freilich für's Erste noch leer. Herder's kühne Umrisse von Shakespeare und der wahren Naturgestalt des Drama's waren wie ein großer Prospect auf den Theatervorhang gemalt, — doch hinter demselben regte sich noch nichts, das Spiel ging noch nicht an. Endlich aber hob sich der Vorhang in die Höhe, es klirrte von Waffen und Rüstungen — Götz von Berlichingen, der kerndeutsche Ritter, trat auf die Bühne. Wie die Kaufleute vor dem Raubadel, so zogen sich jetzt die Philister des bürgerlichen Rührstücks scheu vor jenem geharnischten Geschlechte zurück, das nun auf geraume Zeit auf der Bühne campirte . . .

„Traurig wird der Gedanke," sagt Herder, diesmal nicht eben prophetisch, zum Schlusse seines Shakespeare-Artikels, „daß auch dieser große Schöpfer von Geschichte und Weltseele immer mehr veralte! daß, da Worte und Sitten und Gattungen der Zeitalter, wie ein Herbst von Blättern welken und absinken, wir schon jetzt aus diesen großen Trümmern der Ritternatur so weit heraus sind, daß selbst Garrick, der Wiedererwecker und Schutzengel auf seinem Grabe, schon so viel ändern, auslassen, verstümmeln muß ... Glücklich, daß ich noch im Ablaufe der Zeit lebte, wo ich ihn begreifen konnte, und wo Du, mein Freund, der Du Dich bei diesem Lesen erkennst und fühlst, und den ich vor seinem heiligen Bilde mehr als einmal umarmt, noch den süßen und Deiner würdigen Traum haben kannst, sein Denkmal aus unseren Ritterzeiten in unserer Sprache, unserem so weit abgearteten Vaterlande herzustellen. Ich beneide Dir den Traum, und Dein edles Wirken laß' nicht nach, bis der Kranz dort oben hange ..."

Dieser Freund war Göthe, der damals schon den Götz von Berlichingen schrieb. Ungeduldig stand er bereits mit schnaubenden Rossen am Eingang der Rennbahn. Eine von Otto Jahn mitgetheilte Shakespeare-Rede, die der 21jährige Jüngling im Kreise seiner Straßburger Freunde hielt, sprüht Feuer und Funken der Zuversicht, ist voll des jugendlich freudigen Muthes. Wie anders fand er freilich den langsam vorrückenden Gang der deutschen Literatur, die bei lauter Eilfertigkeit und Geschäftigkeit nicht recht vorwärts kam, ver-

glichen mit den Riesenschritten jenes Einen Genius, der allein mehr gilt, als ganze Literaturen . . . Aber ihm hob das Muth und Kraft, daß er ihm nachempfand, daß er ihn begriff. „Wohl geht Jeder," sagt er, „nach seinem Maße. Macht der Eine mit dem stärksten Wandertrab sich auf, so hat der Andere Siebenmeilenstiefel an, überschreitet ihn, und zwei Schritte des letzteren bezeichnen die Tagereise des ersteren. Dem sei wie ihm wolle: dieser emsige Wanderer bleibt unser Freund und unser Geselle, wenn wir die gigantischen Schritte jenes anstaunen und ehren, seinen Fußstapfen folgen, seine Schritte an den unsrigen abmessen . . . Auf die Reise denn, meine Herren! Die Betrachtung so eines einzigen Tapfs macht unsere Seele feuriger und größer, als das Angaffen eines tausendfüßigen königlichen Einzugs. Indem wir das Andenken des größten Wanderers, Shakespeare's ehren, thun wir uns selbst Ehre an. Von Verdiensten, die wir schätzen, haben wir den Keim in uns!

„Die erste Zeile, die ich in Shakespeare las, machte mich auf Zeitlebens ihm eigen; und wie ich mit dem ersten Stücke fertig war, stand ich wie ein Blindgeborner, dem eine Wunderhand das Gesicht in einem Augenblicke schenkt. Das ungewohnte Licht machte mir Augenschmerzen — doch nach und nach lernte ich sehen! Ich zweifelte keinen Augenblick, dem regelmäßigen Theater zu entsagen. Es schien mir die Einheit des Orts so kerkermäßig ängstlich, die Einheit der Handlung und der Zeit lästige Fesseln unserer Einbildungskraft; ich sprang in die freie Luft und fühlte erst,

daß ich Hände und Füße hatte. Und jetzt, da ich sehe, wie viel Unrecht mir die Herren der Regel in ihrem Loch angethan haben, wie viel freie Seelen noch d'rinnen sich krümmen, so wäre mir mein Herz geborsten, wenn ich ihnen nicht Fehde angekündigt hätte, und nicht täglich suchte, ihre Thürme zusammenzuschlagen.

„Shakespeare's Theater ist ein schöner Raritätenkasten, in dem die Geschichte der Welt vor unseren Augen an dem unsichtbaren Faden der Zeit vorbeiwallt. Seine Pläne sind, nach dem gemeinen Styl zu reden, keine Pläne, aber seine Stücke drehen sich alle um den geheimen Punct, in dem das Eigenthümliche unseres Ichs, die prätendirte Freiheit unseres Wollens mit dem nothwendigen Gang des Ganzen zusammenstößt. Er wetteiferte mit dem Prometheus, bildete ihm Zug vor Zug seine Menschen nach, nur in kolossalischer Größe: darin liegt es, daß wir unsere Brüder in ihnen verkennen; und dann belebte er sie mit dem Hauch *seines* Geistes — *er* redet aus Allen und man erkennt ihre Verwandtschaft. Was edle Philosophen von der Welt gesagt haben, gilt auch von ihm; das was wir bös nennen, ist nur die andere Seite vom Guten, die so nothwendig zu seiner Existenz und in's Ganze gehört, als zona torrida brennen und Lappland einfrieren muß, daß es einen gemäßigten Himmelsstrich gebe. Er führt uns durch die ganze Welt, aber wir verzärtelte unerfahrene Menschen schreien bei jeder fremden Heuschrecke, die uns begegnet: Herr, er will uns fressen!

„Auf, meine Herren! trompeten Sie mir alle edlen Seelen aus dem Elysium des sogenannten *guten* Ge-

schmacks, wo sie schlaftrunken in langweiliger Dämmerung halb sind, halb nicht sind, Leidenschaften im Herzen und kein Mark in den Knochen haben; und weil sie nicht müde genug zu ruhen und doch zu faul sind, um thätig zu sein, ihr Schattenleben zwischen Myrthen- und Lorbeerbüschen verschlendern und vergähnen."

Fürwahr, der echte Sturm und Drang! Nun ging die wilde verwegene Jagd in der Literatur los — und Göthe war es selbst, der aufmunternd in die Fanfare stieß! Shakespeare war für diese jüngeren Heißsporne weniger ein Studium, wie für Herder, er war für sie eine Losung, ein Feldgeschrei. Aber die gewaltsame Rückkehr zur Natur hatte selbst etwas Unnatürliches, das reflectirte Zurückstreben zur Ursprünglichkeit war schon im Keime ungesund. Jene Kräfte, die der vom Hause aus empfindsamen Zeit fehlten, konnten nicht durch forcirte Mittel erzwungen werden; was man für ein Anspannen und Strecken der Muskeln hielt, war nur eine Ueberreizung der Nerven. Die Productionen der „Stürmer und Dränger," besonders ihre dramatischen Versuche, haben etwas Uebernächtiges, Kraftberauschtes, aber nicht eigentlich Kräftiges; statt der reinen Blume des Weins ist etwas in ihnen, das fast an den Fuselgeruch gebrannter Wasser mahnt. Die heißstrebenden Jugendgenossen Göthe's, die zum Theil von ihm angefeuert, mit ihm in die Bahn traten, aber an seiner Seite sich abhetzten und erschöpften, waren nicht berufen, jene Ziele zu erreichen, die damals schon, freilich erst in ahnungsvoller Ferne, vor ihm standen

Sie haben die Seitenpfade, die er gelegentlich einschlug, zum Hauptwege gemacht, und sich auf diesen verirrt und verlaufen — indeß er, von günstigeren Mächten, von besseren Sternen geleitet, unermüdet, und immer ruhigeren, festeren Schritts, zu seiner Höhe hinanstieg.

Die interessantesten jener Jugendgenossen, die an Göthe in der Straßburger Zeit herantreten, sind unbedingt Lenz und Klinger; wir wollen sie jetzt einzeln betrachten.

A. Reinhold Lenz.

Dieser merkwürdige Jüngling, so recht ein „fragmentarisches Genie," um einen Ausdruck des Aesthetikers Vischer zu gebrauchen, hatte die traurigsten Schicksale im Leben wie in der Literaturgeschichte. Die Deutschen, die in Allem gründlich sind, sind es auch im Vergessen — und dieses Geschick, der zweite Tod der Hingeschiedenen, hat Lenz in vollstem Maße betroffen. Ja, es hätte sich jede Spur seiner Existenz und seiner Werke verloren, wenn nicht für ihn ein so wichtiger Gedenkmann dagewesen wäre, wie Göthe, der ihm in der That auch in „Dichtung und Wahrheit," da wo er von seinem Straßburger Aufenthalt spricht, ein Denkmal gesetzt. Freilich ist es nur wie ein Denkstein an einer ungepflegten Stelle in einem weitläufigen Park, wo Nesseln und wildes Gesträuch leicht herüberwachsen können. Einige Nesseln hat sogar Göthe selbst um jenen kleinen Denkstein gesäet. Die Darstellung seines Charakters ist nicht eben liebevoll, sie will vielmehr den

Eindruck absichtlicher Schonung machen; Göthe giebt sich die Miene, als ob er von Lenz manches Schlimme sagen könnte, es aber aus Rücksicht verschweige. Später hat erst Franz Horn wieder in seiner „Poesie und Beredtsamkeit der Deutschen" des Dichters in Ehren gedacht, und bald darauf gab Ludw. Tieck eine Sammlung der Schriften von J. M. R. Lenz (1828) heraus. Dort ruhen sie freilich wie Juwelen, zerbrochenes Spielzeug, alte Spitzen und Kleiderreste Alles durcheinander in einer dumpfigen Truhe; die Zusammenstellung ist nachlässig, es fehlt durchaus an Ordnung und Gruppirung; wichtige und interessante Productionen fehlen, während ein Stück, das Klinger angehört, „das leidende Weib" unter den Lenz'schen Dramen erscheint. Unter den Literaturhistorikern beurtheilt besonders Gervinus unseren Dichter mit der ganzen starren Fühllosigkeit moralisirender Härte, die oft sein Urtheil kennzeichnet; er läßt bei weitem nicht so viel an Lenz gelten, als Göthe selbst, der sich freilich so ganz auf das psychische Naturgeheimniß der Poesie verstand, in das nun der kalte, catonische Censorblick eines Gervinus wohl kaum tiefer eingedrungen ist. Jüngst hat O. F. Gruppe in einem sorgsam geschriebenen Buche über Lenz höchst schätzbare Ergänzungen zur Tieck'schen Ausgabe geliefert, und die psychologischen Bezüge von Lenzens Dichtungen in sehr dankenswerther und scharfsinniger Weise aufzuklären gesucht; seine Darstellung fällt aber wieder in das Extrem unkritischer Apologetik, die in Lob und Rechtfertigung gleichfalls kein Maß und keine Unterscheidung zu finden weiß.

Reinhold Lenz (geb. 1750) war der Sohn eines Pastors in Liefland. 1768 finden wir ihn mit seinem Bruder Christian auf der Universität von Königsberg, und schon im nächsten Jahre läßt er daselbst ein längeres Gedicht „die Landplagen" drucken. Seltsame Wahl des Stoffs, in sechs Gesängen nacheinander Krieg, Hungersnoth, Pest, Feuer, Wassernoth, Erdbeben vorzuführen! Die schildernde Manier ist die Klopstock's, aber ins Grelle und Düstere gezogen. In Berlin besuchte er Ramler und Nicolai, und suchte für eine Sammlung Gedichte und eine Uebersetzung von Pope's Essay on Criticism einen Verleger, doch ohne Erfolg. 1770 taucht er in Straßburg auf; dort lernt er Göthe kennen, und tritt bald im Leben wie im Dichten als ein unglücklicher Phaëton an die Seite dieser glänzenden Phöbusgestalt. Göthe giebt aus dieser Zeit des Straßburger Aufenthaltes ein sorgsam gezeichnetes Bild von dem Aeußeren unseres Dichters. „Er war klein, aber nett von Gestalt; ein allerliebstes Köpfchen, dessen zierlicher Form niedliche, etwas abgestumpfte Züge vollkommen entsprachen; die Augen blau, die Haare blond, kurz ein Persönchen, wie mir unter den nordischen Jünglingen von Zeit zu Zeit eines begegnet ist. Er hatte einen sanften, gleichsam vorsichtigen Schritt, eine angenehme, nicht ganz fließende Sprache, und ein Betragen, das zwischen Zurückhaltung und Schüchternheit sich bewegend, einem jungen Manne gar wohl anstand." Mit diesen sanften Wertherzügen vereinigt aber Lenz ein unglückliches, vulkanisch arbeitendes Herz. „Man kennt," fährt Göthe fort, indem

er nun das psychologische Bild des Dichters folgen läßt, „jene Selbstquälerei, welche, da man von Außen und von Anderen keine Noth hatte, an der Tagesordnung war, und gerade die vorzüglichsten Geister beunruhigte. Was gewöhnliche Menschen, die sich nicht selbst beobachten, nur vorübergehend quält, was sie sich aus dem Sinn zu schlagen suchen, das ward von den Besseren scharf bemerkt, beachtet, in Schriften, Briefen und Tagebüchern aufbewahrt. Die strengsten sittlichen Anforderungen an sich und Andere gesellten sich zu der größten Fahrlässigkeit im Thun, . . . und so ward ein ewiger nie beizulegender Streit erregt. Diesen zu führen und zu unterhalten übertraf nun Lenz alle übrigen Un- oder Halbbeschäftigten, welche ihr Inneres untergruben, und so litt er im Allgemeinen von der Zeitgesinnung, welche durch die Schilderung Werther's abgeschlossen sein sollte. Dabei," fügt Göthe hinzu — und hier eben muß man sein Urtheil mit Vorsicht hinnehmen — „hatte Lenz einen entschiedenen Hang zur Intrigue, ohne daß er eigentliche Zwecke, verständige, selbstische, dabei gehabt hätte; vielmehr pflegte er sich immer etwas Fratzenhaftes vorzusetzen, und eben dieses diente ihm zur beständigen Unterhaltung. Auf diese Weise war er zeitlebens ein Schelm in der Einbildung, seine Liebe und sein Haß waren imaginär, mit seinen Vorstellungen und Gefühlen verfuhr er willkürlich, damit er immer fort Etwas zu thun haben möchte." Ein Rest alter Verbitterung, noch in später Zeit nicht überwunden, klingt in diesen Worten nach; zumal da Göthe diesen intriguanten Zug in Len-

zens Wesen einen „individuellen Zuschnitt“ nennt, der ihn von allen Uebrigen jenes Kreises unterschieden habe, „die man durchaus für offene redliche Seelen anerkennen mußte.“ Unbefangener, ja durchaus billig und richtig ist das Urtheil über seine Begabung. „Aus wahrhafter Tiefe,“ sagt Göthe, „aus unerschöpflicher Productivität ging sein Talent hervor, in welchem Zartheit, Beweglichkeit und Spitzfindigkeit mit einander wetteiferten, das aber bei aller Schönheit durchaus kränkelte; und gerade diese Talente sind am schwersten zu beurtheilen. Man konnte in seinen Arbeiten große Züge nicht verkennen; eine liebliche Zärtlichkeit schleicht sich durch zwischen den albernsten und barockſten Fratzen.“

Man hatte ihn mit zwei liefländischen Cavalieren nach Straßburg gesendet, und wohl mag es wahr sein, daß man einen Mentor nicht leicht unglücklicher hätte wählen können. Lenz soll übrigens in Straßburg mit seinen Junkern, die ihre Wechsel aufgezehrt, in große Verlegenheit gekommen sein. Ein Bruder wies ihn immer an den andern. In dieser Noth mußte sich Lenz mit Stundengeben erhalten; die Lage war's, in der ihn Göthe und Lerse kennen lernten. Als aber Göthe im September 1711 Straßburg verlassen hatte, finden wir Lenz doch wieder ganz behaglich mit dem einen seiner Junker — denn der andere hatte sich getrennt — zu Fort Louis auf einer Rheininsel. Wie seine Zöglinge lebte er viel mit Officieren der Straßburger Garnison, wobei er die Studien und Beobachtungen gemacht haben mochte, die er später in der Komödie: „die Sol-

daten" benützte. Die frühe Bekanntschaft mit dem Militär hatte die Folge für ihn, daß er, der Pfarrerssohn, sich für einen großen Kenner des Waffenwesens hielt; ja er setzte sogar einige Jahre später ein großes Memoire über Tactik ꝛc. an den französischen Kriegsminister auf, von dem er sich Erfolg und Einfluß versprach; nicht ohne große Mühe hielten ihn die Freunde davon ab, das phantastische Werk wirklich abzuschicken. Lenzens Studien und Arbeiten in Straßburg waren hauptsächlich dem Drama zugewendet. Neben Shakespeare vertiefte er sich auch in Plautus; von dem ersteren wählte er eines seiner seltsamsten Stücke: „Loves Labour's lost," um es unter dem Titel „Amor vincit omnia" in deutsche Prosa zu übersetzen; von den Komödien des Plautus bearbeitete er bis 1774 fünf in moderner Form, aber auf sehr willkürliche Weise. Eine literarische Gesellschaft in Straßburg veranlaßte ihn zu Vorträgen, von denen ein dramaturgischer bekannt geworden ist, in dem er ganz im Sinne jener Zeit gegen die „poetische Reitkunst des Aristoteles" und die Einheiten losstürmt; Lenz bemerkt ausdrücklich, daß dieser Aufsatz zwei Jahre vor Erscheinen der „deutschen Art und Kunst" und des Götz in einem Verein guter Freunde vorgelesen worden sei.*) Die Bemerkung war nicht überflüssig; Lenzens erstes Stück „der Hofmeister", das ohne Namen des Verfassers erschien, schrieb man, weil man etwas Berlichingisches darin

*) „Anmerkungen über's Theater." Gesammelte Schriften von J. M. R. Lenz, II. Bd. S. 201.

witterte, selbst in Kennerkreisen Göthen zu; und als später die Uebersetzung von Shakespeare's „Liebesmüh'" und die „Anmerkungen über's Theater" veröffentlicht wurden, recensirte Wieland anfänglich beide als ein Werk von Göthe.

Lenzen drängte es zu Göthe hin, wie nach dem bekannten Märchen das Schiff zum Magnetberg; die gewaltige Anziehungskraft, die dieser auf ihn ausübte, wirkte auf sein Wesen zerstörend und trieb es aus seinen Gränzen. Immer bedenklicher und verhängnißvoller spann sich der Schicksalsfaden seines Daseins neben dem Göthe's hin; der arme, unglückliche Jüngling wollte dem Göttersohne nicht blos die Pfade der Dichtung, auch die des Lebens nachwandeln. Wie hohe Wellen sein Gemüth schlug, zeigen neben seinen Gedichten die Briefe, die heiß sind, wo man daran rührt, und zum Theil zu den schönsten Ergüssen seines Innern gehören. Sie sind alle in jenem überquellenden und sprunghaften Empfindungsstyl geschrieben, den wir, nur etwas künstlich geordneter und temperirter, in den Wertherbriefen Göthe's und theilweise auch in jenen an die Frau von Stein wiederfinden. Am innigsten sind Lenzens Briefe an Lavater, den er, wie auch Göthe in der ersten Zeit, mit schwärmerischer Hingebung liebte und verehrte — ihn, den Beichtiger und Tröster dieser weichherzigen Wilden, dieser leicht umzuwerfenden Kraftmenschen, bei dem sich fast alle aus dem Kreise der Stürmer ihre Erbauung und Stärkung holten. Daß Lenz mit Göthe fast dieselben Freundschaftsbündnisse: Salzmann, Lavater, Herder ꝛc. theilte, hätte

wenig zu bedeuten; schlimm war aber dies, daß es ihn auch zu den Liebschaften Göthe's magnetisch hinzog. Wo dieser erschien, fand sich bald auch Lenz unbequem und störend ein, bis ihn endlich der Wahnsinn mit gespenstiger Hand weit, weit hinwegriß . . .

Von Fortlouis kam Lenz, nachdem Göthe bereits Straßburg verlassen, auch nach Sesenheim. Dort fand er Göthe's Friederike, die jeder aus „Dichtung und Wahrheit" kennt, und bald ward auch ihm so, als wäre er auf einer bezauberten Insel gewesen. Wenn Göthe in dem Sesenheimer Pfarrhause Alles wie bei dem Vicar von Wakefield fand, so sah Lenz in dem wackeren Landpriester einen Fielding'schen Charakter. Während er in Straßburg sehr militairisch gestimmt war, predigt er in Sesenheim wieder, und schreibt an Salzmann, daß der „Liebesgott wohl auch Candidaten der Theologie machen könne." Lenz scheint von Friederikens Liebe überzeugt gewesen zu sein; ihr von Göthe's Untreue, der sie erst kürzlich verlassen, empfindlich getroffenes Herz war vielleicht für des warmen Jünglings Neigung um so empfänglicher. Als aber den Eltern Lenzens unstäte Natur bekannt wurde, schnitten sie wahrscheinlich in kurzer Zeit das Verhältniß ab. Bedeutend später, da Göthe auf der Rückreise aus der Schweiz, im Herbst 1779, Sesenheim besucht, findet er Friederike wenig verändert, noch so gut, liebevoll, zutraulich wie sonst, gefaßt und selbständig. Die Unterhaltung dreht sich um Lenz. „Dieser hatte sich," fährt Göthe stark an den Klatschton streifend fort, „nach meiner Abreise im Hause introducirt, von mir, was nur möglich war, zu

erfahren gesucht, bis sie endlich, da er sich die größte Mühe gab, meine Briefe zu sehen und zu erhaschen, mißtrauisch geworden. Er hatte sich indeß, nach seiner gewöhnlichen Weise, verliebt in sie gestellt, weil er glaubte, es sei der einzige Weg hinter die Geheimnisse der Mädchen zu kommen ꝛc. Sie klärte mich über die Absicht auf, die er hatte, mir zu schaden ꝛc.“ . . .

Was soll das? Knisterten so spät aus der schon erkalteten Asche der Neigung noch Funken der Eifersucht auf? Dies wohl nicht; die Erbitterung gegen Lenz schrieb sich wo anderwärts her, wie wir weiter sehen werden.

Von Fort Louis begab sich Lenz nach Landau, wie es scheint, ziemlich beruhigt. Die Natur stimmt ihn wieder und erweitert seine Seele; „die Berge, die den Himmel tragen, Thäler voll Dörfern zu ihren Füßen, die dort zu schlafen scheinen, wie Jacob am Fuße seiner Himmelsleiter.“ Als er wieder zu längerem Aufenthalt nach Straßburg zurückkehrt, nimmt er dorthin eine gehobene, productive Stimmung mit. Nach seinem zweiten Stück „der neue Menoza“ schreibt er bald sein drittes und viertes; „die Soldaten,“ deren schon gedacht wurde, und die Komödie: „die Freunde machen den Philosophen;“ nebenbei auch Briefe über Werther, die aber verloren gegangen sind. Später wurde die Lage des Dichters, die in keiner Weise von Außen gestützt war, wieder bedrängter und sorgenvoller; innere Unruhe, ja sogar eine gewisse zerknirschte Stimmung traten zu äußerer Sorge hinzu. Er fühlt sich tief vereinsamt. Im August 1775 schreibt er an Her-

der: „Ach so lange ausgeschlossen, unstät, einsam und unruhvoll! Den ausgestreckten Armen grauer Eltern, all meinen lieben Geschwistern entrissen, meinen edelsten Freunden ein Räthsel, mir selbst ein Exempel der Gerichte Gottes, der nie ungerecht richtet, doch selbst wo er züchtigt, einen Heraufblick zu ihm erlaubt . . .“ Er bedurfte starker Anregungen, um sich aus dieser traurigen Muthlosigkeit wieder zur Lust am Leben und Schaffen aufzukämpfen. In einem Briefe an Merck stehen die rührenden Worte: „Mir fehlt zum Dichten Muße und warme Luft und Glückseligkeit des Herzens, das bei mir tief auf den kalten Nesseln meines Schicksals halb im Schlamme versunken liegt und sich nur mit Verzweiflung emporarbeiten kann.“ Aus der Ferne zeigte sich ihm da ein erleuchteter Punct, es war Weimar, der neue Sammelplatz der deutschen Literatur. Dorthin, wo Göthe Alles war, strebte jetzt sein Sinn.

Eben war Göthe beim Herzog — da ward ihm eine Karte gebracht, auf der von Lenzens Hand die Worte standen: „Der lahme Kranich ist angekommen, er sucht, wo er seinen Fuß hinsetze. Lenz.“ Göthe lachte, und der Herzog befahl sogleich, er solle geholt werden. Anfangs ging Alles gut. Setzte sich doch das Genieweſen auch nach Weimar hin fort, der Herzog selbst machte mit, und Wieland war schon wegen seiner Gutmüthigkeit bereit, solche Originale zu goutiren. Lenz lieferte wohl alle Tage, die Gott gab, regulièrement seinen dummen Streich, aber sein ganzes Wesen war so harmlos, so befangen, so liebevoll, daß man ihn gern gewähren ließ. „Lenz ist unter uns, wie ein

krankes Kind," schreibt Göthe an Merck, „wir wiegen und tänzeln ihn, und lassen ihm von Spielzeug, was er will." Bei Hofe wohl gelitten, war er oft den ganzen Tag oben beim Herzog, und gefiel sich selbst in den angenehmen Strudeln der kleinen Hofwelt; sein Herz aber blieb immer dasselbe und konnte seine Richtungen nicht ändern. Da nähert sich Lenz der Frau von Stein — mit einem Male ist er für Göthe nicht mehr das „kranke Kind," sondern „das kleine Ungeheuer." Er mag wirklich Eindruck auf sie gemacht haben; möglich auch, daß sie, die eine berechnende Natur war, in deren feinen, koketten Zügen auch Schlauheit sich spiegelt, einmal das Reizmittel der Eifersucht anwenden wollte, um Göthe's Leidenschaft höher auflodern zu machen. Genug, sie bestand darauf, auf dem Gute ihres Mannes mit Lenz englisch zu treiben. „O Sie haben eine Art zu peinigen," schreibt ihr Göthe, „wie das Schicksal; man kann sich nicht darüber beklagen, so wehe es thut. Lenz soll Sie sehen, und die zerstörte Seele soll in Ihrer Gegenwart die Balsamtropfen einschlürfen, um die ich Alles beneide . . . Er war ganz betroffen, da ich ihm sein Glück verkündigte, in Kochberg mit Ihnen zu sein, mit Ihnen zu gehen, Sie zu lehren! Und ich — zwar von mir ist die Rede nicht, und warum sollte von mir die Rede sein . . . Ich schicke einen Shakespeare mit, genießen Sie rein der lieben Herbstzeit. Von mir hören Sie nun nichts weiter. Ich verbitte mir auch alle Nachricht von Ihnen oder Lenz." Fünf Wochen lasen die beiden den Shakespeare mit einander. Lenz ist entzückt von

dem Verkehr mit der „geistreichsten und liebenswürdigsten Dame," und geht nur ungern wieder nach Weimar zurück.

Göthe konnte diese literarischen Unterhaltungen mit Frau von Stein-Lenzen nie verzeihen. Da bricht denn auch bei dem Besuche in Sesenheim der Groll wieder durch, als Göthe auf all' die Plätze und in die Lauben, wo er einst mit Friederiken gesessen, sich Lenzen an seiner Stelle denken soll. Wohl keine seiner früheren Geliebten hätte er jetzt dem armen Jungen gegönnt.

Dem saß aber noch ein schlimmerer Widerhaken tief in der Brust, und die schönen Tage in Kochberg waren nur Trost und Erholung für eine brennendere Liebespein, die jetzt in wilder Heftigkeit wieder erwachte. Adelaide von Waldner, die er schon im Elsaß kennen gelernt, jetzt Hofdame der Herzogin Louise, fesselte sein Herz mit bannender Gewalt; um sein Elend zu vollenden, ist sie die Braut eines Anderen, der sie nicht verdient, ohne Sinn und Nerven für Schönheit und Güte. Die Flamme dieser Leidenschaft, ausbrennend, verzehrend und sinnverwirrend, wie keine, warf den glühendsten Reflex in die Lyrik Lenzen's, wie denn Gruppe mehrere seiner schönsten Gedichte mit großer Wahrscheinlichkeit auf Adelaide v. Waldner bezieht. Der ganze Gemüthszustand des Dichters in dieser Epoche mit seiner ausschweifenden Fieberglut spiegelt sich aber in der dramatischen Phantasie: „der Engländer" ab, die ein Jahr nach dem kurzen Weimarer Aufenthalt des Dichters (1777) erschien. Die Stimmungen Lenzens gränzen schon zuweilen an Wahnsinn;

wenigstens ist die dumpfe Schwüle da, die ihm meist vorangeht. Auch der Quell der Beruhigung, der ihm sonst bei Lavater floß, versiegt. „Du bist der Einzige," schreibt er an ihn, „dem ich diese Art meiner Existenz klagen kann, und nicht einmal darin finde ich Trost. Eine gänzliche Taubheit meiner Nerven, die nur, wenn ich arbeite, mich alle Stacheln des Schmerzes fühlen lassen. . . Gieb mir mehr wirkliche Schmerzen, damit mich die imaginären nicht unterkriegen! O Schmerzen, Mann Gottes, nicht Trost ist mein Bedürfniß. Diese Taubheit allein kann ich nicht ertragen."

In dieser Stimmung konnte leicht eine Explosion des Affects erfolgen, die schlimmer war, als die „dummen Streiche" Lenzens von ehedem. Was es für ein gewaltsamer Vorfall war, wegen dessen Lenz den herzoglichen Befehl erhielt, Weimar auf der Stelle zu verlassen, ist unbekannt. Er, dem man bisher so viel verziehen, muß jetzt etwas absolut Unverzeihliches begangen haben, so daß sein weiteres Verbleiben verwirkt, keine Unterhandlung möglich war. In gewissen Dingen bleibt ein jeder Hof doch ein Hof. Der Aufschub eines Tages war Alles, was er durch Herder's Verwendung erlangte.

Was kann es gewesen sein, was unseren Tantalus auf immer aus dem Kreise der Olympier von Weimar hinausstieß? Göthe nennt es kurzweg eine „Eselei"; die sonst so geschwätzigen Annalen von Weimar schweigen darüber. Wahrscheinlich war es eine Scene, die ihn die Liebesverrücktheit spielen ließ, eine sublime Narrheit der Art, wie er sie in seinen Stücken nicht selten vorführt, und an der sich der Hof von Weimar

zuletzt scandalisiren mußte. Wenn er dort einen tolleren Tasso vorstellte, so fand er an Göthe einen ganzen Antonio an berechneter Verstandesüberlegenheit sowohl wie an Eifersucht, der am Ende der Katastrophe ihren Lauf ließ, und sich gar nicht veranlaßt sah, noch einen Ausgleich zu versuchen.

Lenz ging nun immer ödere Wege. Der Zerfall mit dem Vater nagte gleichfalls an seinem Herzen — so gebrochen, verließ er Weimar am 1. Dec. 1776. Wir treffen ihn zunächst zu Emmendingen an, bei Schlosser, dem Schwager Göthe's; Cornelia, Göthe's Schwester, scheint durch ihr mildes, reines Wesen wohlthätig auf sein verstörtes Gemüth gewirkt zu haben, ganz gegen den unzuverlässigen Bericht Tiecks, der schon in Schlossers Hause Lenzens Gemüthsverwirrung in Wahnsinn ausbrechen läßt. Aber der Keim der geistigen Zerrüttung wucherte langsam, doch sicher in ihm. Der Wahnsinn kommt im Leben nicht a tempo, wie im Drama oder im Roman, sobald er psychologisch motivirt ist, er braucht eben, wie ein jeder Proceß, seine Zeit. Lenz konnte noch mit scheinbar gesunden Sinnen den Tod Cornelia's beklagen, schriftstellern, Streifzüge durch die Schweiz machen — aber auf einmal war die Verrücktheit da, und drang, wie eine Schlange aus dem Dickicht, auf ihn ein.

Am 20. Januar 1778 kommt er, bereits völlig geisteskrank, in dem traurigsten Aufzuge, nach Waldbach in das Steinthal (im Elsässischen), nachdem er im Winter das Gebirge durchirrt. Der Pfarrer Oberlin nimmt ihn fürsorgend auf, und pflegt mit Angst und

Mühe den Geisteskranken, der sich jetzt als sanfter, liebenswürdiger Jüngling benimmt, dann wieder in die schlimmsten Anfälle von Raserei ausbricht. Einmal will er sich mitten im Familienkreis mit der Scheere erstechen, wie sein letzter, ebenfalls verrückter Held Robert in der dramatischen Phantasie „der Engländer," die er erst ein Jahr vorher geschrieben. Man transportirt ihn nach Straßburg, endlich nimmt sich Schlosser in Emmendingen wieder seiner an; bei erneuerten Ausbrüchen der Tobsucht sieht man sich genöthigt, den Kranken in Ketten zu legen. Nun wird er Schlosser zur größten Last; er unterbringt ihn bei der Familie eines Schuhmachers, wo Lenz bei Abnahme der Kräfte stiller wird. Hier erlernt er aus eigenem Antrieb das Schusterhandwerk und schließt sich mit schwärmerischer Liebe an einen jungen Gesellen, Namens Conrad, an. Allmälig bessert sich sein Zustand wieder, aber er ist nur noch ein Wrack, das auf trägen Wellen, ohne Mast und Segel weiter schwimmt. Ein jüngerer Bruder trifft im Sommer 1779 ein, um ihn in die Heimath zurückzuführen. Aus Riga sucht er, nach einem vergeblichen Streben nach Anstellung, seinen literarischen Namen durch Herausgabe seiner gesammelten Werke aufzufrischen, und die freundliche Beziehung zu Göthe und der Frau v. Stein wiederherzustellen. Göthe schreibt aber 1781 an seine Freundin: „Hier ist ein Brief an Lenzen, Du wirst daraus ersehen, was und wie Du ihm zu schreiben hast." Die Briefe sollten möglichst gleichlautend werden; daß sie so kaum sehr freundlich ausfielen, läßt sich vermuthen.

Die Fußstapfen des irrenden Wanderers verlieren sich im Schnee des inneren Rußland — von Petersburg bis nach Moskau; hier nimmt sich ein Edelmann seiner an, und er schleppt so sein Leben in trauriger Ermattung weiter, bis am 24. Mai 1792 sein Tod erfolgt. Als Schriftsteller hatte er schon mit dem Jahre 1777 abgeschlossen; später tappt er nur als sein eigener Schatten dem Grabe zu. In Deutschland wunderte man sich, daß er jetzt erst gestorben sei — man hatte ihn längst vergessen und zu den Todten geworfen. Er starb von Wenigen betrauert, von Keinem vermißt.*)

Ich verweilte länger bei dem Lebensbilde Lenzens, weil es galt, einen fast Unbekannten einzuführen, der nur als mitlaufender Name, nicht aber als Individuum für die Meisten existirt. Auch bei ihm gehört übrigens, wie bei Göthe, Dichtung und Wahrheit zusammen; vollends in einer so krankhaften Natur erklärt nur der Mensch so ganz den Poeten. Wenn Göthe's Phantasie die glückliche, verzärtelte Tochter Jovis war, die im Sonnenglanze mit den Blumen des Lebens spielte: so war die Phantasie Lenzens eine Nixe, die ihn in die Wirbel und Wassergründe desselben dämonisch hinabzog; wie Erlkönig's Tochter dem Ritter

---

*) Vergl. die mit sorgsamer Prüfung zusammengestellten Nachrichten über Lenzens Leben in dem Buch von Gruppe, I—VIII, S. 1—128.

Olaf, so gab ihm die Muse einen Schlag auf das Herz, als sie ihn zum Dichter berief.

Welch' freudiger Jugendübermuth ist in Göthe's Sturm und Drang! Er ist das Schooßkind des Schicksals, das vor Lebensfülle nicht weiß, wo hinaus — jetzt schwelgend sich im Gefühlsübermaß wiegt und durch einen Blick aus seinem großen Auge Alles bezaubert — jetzt mit der knallenden Peitsche der Satyre den Leuten zwischen die Beine fährt, und ihnen aus reinem Uebermuth eine Commotion macht! In Göthe's Poesie ist Freudigkeit, Leben, Selbstvertrauen — auch der Schmerz nur das dunklere Blatt in dem vollen blühenden Kranz. Lenzens Poesie ist wie ein langsames Verbluten. Wenn wir seine bizarren Stücke lesen, so wendet sich das Mitleid von den Figuren, die er schildert, dem Dichter selbst zu, dessen fieberhafte Erregung wir überall herausmerken. Wir fühlen es, wie er an seiner poetischen Weltanschauung erkrankt ist, wie sich ihm das Auge schmerzhaft entzündet, mit dem er in die Tiefen des Lebens blickt.

In seinen lyrischen Gedichten, in seiner dramatischen Rhapsodie „der Engländer" blickt es uns an mit dem brechenden Blick eines durch seine Schwinge geschossenen Adlers. Mehrere der ersteren sind bei theilweise incorrecter Form von außerordentlicher Schönheit, und gehören zu den ersten wahren Gefühlsausbrüchen mitten zwischen den Rococo-Bijouterien der damaligen Lyrik. Es sind keine schönen Worte über Empfindung, sondern das Pulsiren der Empfindung selbst; beredte Pulsschläge, Thränen, die sprechen, während sie nieder-

fallen, Seufzer, die zu gehauchten Worten werden, und irrend durch die Luft zieh'n.

Es kann hier nicht meine Aufgabe sein, Lenz auch als Lyriker zu schildern; nur damit wir den Grundton des leidenschaftlich erregten Gefühls kennen lernen, der in mehr oder minder starken Bebungen durch seine ganze Dichtweise nachklingt, mögen folgende Strophen aus dem Gedicht: „Allwill's erstes geistliches Lied" hier stehen:

Wie die Lebensflamme brennt!
Gott, Du hast sie angezündet,
Ach! und Deine Liebe gönnt
Mir das Glück, das sie empfindet.

Aber brenn' ich ewig nur?
Gott! Du siehst den Wunsch der Seele;
Brenn' ich ewig, ewig nur,
Daß ich and're wärm', mich quäle!...

Es ist wahr, ich schmeckte schon
Augenblicke voll Entzücken —
Aber Gott in Augenblicken,
Steht denn da Dein ganzer Lohn?

Funken waren das von Freuden,
Vögel, die verkündten Land,
Wenn die Seele ihrer Leiden
Höh' und Tief' nicht mehr erstand.

Aber gäb' es keine Flamme?
Und betrög' uns denn Dein Wort,
Sucht' uns, wie das Kind die Amme
Einzuschläfern fort und fort?

Nein ich schreie — Vater, Retter,
Dieses Herz will ausgefüllt,
Will gesättigt sein; zerschmett're
Lieber sonst Dein Ebenbild.

Soll ich ewig harren, streben,
Hoffen und vertrau'n in Wind?
Nein, ich laß Dich nicht, mein Leben,
Du beseligst denn Dein Kind!

Ist dies nicht Sturm und Drang auch im Gebet? Schwillt hier nicht die Ader empor, bis zum Springen übervoll? Der Dichter kannte seine heiße, entzündliche, himmelanstrebende Natur sehr wohl, wenn er an anderer Stelle von sich selbst sagt:

Ich flog empor, wie die Rakete
Verschlossen und vermacht, die Bande
Zerreißt, und schnell, sobald der Funken
Sie angerührt, gen Himmel steigt —

er kannte diesen Drang, der seine Kräfte zischend in Feuerbogen in die Weite und Höhe trieb, statt sie zu ruhiger Bildung in einem Mittelpuncte zu sammeln — aber wo gab es da einen Einhalt, wo eine Schranke? Mit Bangen sah er dem dämonischen Weiterschreiten des eigenen Geistes zu, und rief ihn bittend an:

O Geist, Geist, der Du in mir lebst,
Woher kamst Du, daß Du so eilst?
O verzeuch' noch, himmlischer Geist!
Deine Hülle vermag's nicht —
All' ihre Bande zittern,
Komm' nicht weiter empor — —

es war umsonst! Der Geist in ihm faßte wie Simson das Gebäude und schüttelte es zusammen, „bis der treuen Hütte Trümmer ihn unter sich selbst begruben." Zuweilen, in Momenten stillen Sinnens und Brütens, sank seine Stimmung in jenes dumpf resignirte Schicksalsgefühl zurück, das sich besonders tief in folgenden Versen ausspricht:

Nur der bleibende Himmel kennt,
Was er den schwachen Sterblichen gönnt —
All' ihr Glück, erstohlen von Qualen,
Hinter Wettern zitternde Strahlen,
Was ihr Herz sich gesteht und verhehlt,
Alles hat er ihnen zugezählt
Unerbittlich — all' ihre Triebe,
Alle Grade und Gestalten der Liebe,
Alle Reibungen von Wünschen und Schrecken,
Hoffen und Zagen bei schwimmenden Zwecken.

Es sind Töne, träumerisch-düster, wie die der Harfnerlieder in Wilhelm Meister, aber durchaus wahr, aus innerster Seele geholt. Klänge der Art, ungeordnet aber ergreifend, durchdröhnen die Lenz'sche Lyrik; freilich etwas ganz Anderes, als die zierlichen, feinen Leibstückchen der Anakreontiker, und das ganze einförmige, lyrische Schellengeläute, das damals um den Nacken des deutschen Pegasus klingelte; der selbst nur ein Schulpferd war in der geebneten Rennbahn der deutschen Dichtung.

Es giebt zuweilen Individualitäten, die sich in der Nähe eines dominirenden Talentes, von diesem angeregt, bewegen, und in denen gleichsam einzelne Stadien und Entwicklungsmomente des letzteren sich wieder zu einem ganzen, selbstständigen Lebensinhalt zu fixiren suchen. Wohl sind es nur Bruchstücke jenes größeren Genius, die sich in ihnen abspiegeln, aber dafür umso innerlicher, intensiver, ergreifender: was für jenen ein Durchgangspunct ist, wird für sie ein Angelpunct, von dem sie nicht weiter können, um den sich ihr ganzes Wesen mit allen seinen Kräften dreht. So stand Lenz neben Göthe. Alles, was des Letzteren Geist abgeschuppt,

woraus er sich befreit hat, ist bei ihm festgehalten, hat sich verderbend in seine Natur eingewurzelt; was Göthe's überreichliche Gesundheit verdaut, verarbeitet oder ausgeschieden, blieb stockend in seinem schwächeren Organismus und zerstörte ihn von innen heraus.

Da heißt es nun freilich: es fehlte ihm durchaus an sittlichem Halt, darum mußte er zu Grunde gehen! Möchten nur diejenigen, welche weder die Dämonen kennen noch auch die himmlischen Mächte, die das Leben nie irre geführt, weil nichts in ihnen lebt, nicht so schnell bei der Hand sein, nach solchen im höheren Sinne Unglücklichen ihren Stein zu werfen! Eine jede echte Poetennatur experimentirt mit dem Leben — versucht es mit ihm auf eigene Gefahr: davon weiß freilich der Philister in seinem moralischen Pflichten-Tretrade nichts. Was berechtigt Gervinus zu der schlimmen Folgerung, es habe sich mit dem Wachsthum von Göthe's Ruhm Lenzens Rivalität zu Neid und Bosheit steigern müssen, „da auch keine Spur von eigentlicher Sittlichkeit in ihm gewesen zu sein scheint," und dies auch hätte wesentlich zur inneren Zerstörung seiner Natur mit beigetragen! Es fußt diese Ansicht wohl nur auf der hingeworfenen Bemerkung Wieland's: „daß Lenz bei so viel Liebe oft ein boshaftes Aeffchen sei;" und wer erkennt darin nicht einen Nachhall des Weimarer Hofklatsches? Als die Geisteszerrüttung Lenzens bei dem Pfarrer Oberlin ausbrach, da schlug dieser fromme Mann die Hände über dem Kopf zusammen, er glaubte in diesem jammervollen Zustande „die Folgen der Principien, die so manche der damaligen Mode-

bücher einflößten, die Folgen seines Ungehorsams gegen seinen Vater, seiner umherschweifenden Lebensart, seiner unzweckmäßigen Beschäftigungen, seines häufigen Umgangs mit Frauenzimmern durchempfinden zu müssen." Das ist nun eben eine Pfarrersansicht, als solche mag sie auch hingehen; wenn es aber der Literaturhistoriker gerade so sagt, wie der Pfarrer, und nicht einmal mit ein bischen anderen Worten, so muß man sich billig darüber verwundern. Alles das, wovon Oberlin mit Entsetzen an Lenz die Folgen sah, finden wir z. B. in der Zeichnung Wilhelm Meister's wieder, in die Göthe so viel Reflexe seiner eigenen Entwicklung fallen ließ; auch dieser war seinen Eltern ungehorsam, auch dieser schweifte abenteuernd in der Welt umher, beschäftigte sich unzweckmäßig genug, und hatte nur zu häufigen Umgang mit Weibern aller Art — und doch ist dieser Roman bis jetzt ein ästhetisches Erbauungsbuch für die Literaturprofessoren, die uns dann, weil hier Alles zum Schlusse geglückt ist, beweisen, daß sich der Held nicht anders entwickeln konnte, daß er auf diesem Wege mit Nothwendigkeit zuletzt den Gipfel menschlich-harmonischer Durchbildung erreichen mußte. Lenz war ein edlerer Wilhelm Meister, der aber mitten in seinen Lehrjahren verunglückte. Göthe gegenüber fehlte es ihm nicht an Sittlichkeit, sondern an ausdauernder Gesundheit der geistigen Organisation: er hielt die Feuerluft nicht aus, die Göthe's stärkere Natur ohne Gefahr athmete; er vermengte, sich selbst zum Schaden Poesie und Leben, trug das heilige Feuer der Dichtung in die Wirklichkeit, den Schlamm und Rohstoff der

Realität in die Dichtung. Aus vielen Dingen machte er sich aber ein Gewissen, über die Göthe leichter hinweggeht, und zeigt durchgängig den größten Ernst der Empfindung; der freie, geflügelte Leichtsinn, das Vorrecht der Glücklichen, von dem Göthe ein reiches Maß besaß, ist ihm fern. Jene Krisen des Gemüthslebens, die dieser mehr als Dichter durchmacht, wo er wenigstens den Menschen, wenn's recht gefährlich wird, bei Zeiten zurückzuziehen weiß, die durchlebte Lenz mit aller Intensität des Affects, mit dem ganzen brennenden Tantalusdurst der Leidenschaft; seine wirklichen Leiden waren tiefer und nagender, als Werther's erdichtete. In seinen Liebesliedern ist ein rührend schüchterner Zug, eine bescheidene Resignation auch im höchsten Affect — wenn ich so sagen darf, ein Brackenburg'sches Element; er wäre nicht im Stande, mit jenem überschäumenden Uebermuthe aufzutreten, wie Göthe oft in seiner Liebesdichtung, am wenigsten eine Untreue sich so leicht aus dem Sinn zu trällern, wie dieser in dem bekannten Liede:

Es ist so süß, sein Wort zu brechen,
So schwer die wohlerkannte Pflicht ꝛc.

Der Welt gegenüber, wie er sie in seinen Stücken schildert, nimmt er ganz decidirt seinen sittlichen Standpunkt ein; er verficht oft mit dem lebhaftesten Eifer gewisse Grundsätze und Anschauungen, nimmt überhaupt moralischen Antheil und Partei, fast so wie Schiller in seinen Jugenddramen; er theilt überall den Zorn und die Erbitterung seiner Helden, wo sie sich über innere Hohlheit, Unredlichkeit, Heuchelei, malhonnette Gesinnung ereifern, und ist sichtlich mit ihnen selbst auch erregt.

Auch hier tritt allenthalben eine Aufrichtigkeit des Gefühls und der Ueberzeugung hervor, die seine Productionen, trotz der schlimmsten ästhetischen Ausschreitungen, in ihrem innersten Wesen achtungswerth und liebenswürdig erscheinen läßt. So ruhig schlägt nicht sein Herz, daß er jener poetischen Toleranz fähig wäre, mit der Göthe die Sonne seiner Dichtung leuchten ließ über Gerechte und Ungerechte, parteilos aber auch gleichgiltig wie die Natur, ohne andere Absicht als die, das Leben als solches zu beleuchten und fern von Lob und Tadel in seiner innern Wesenheit erscheinen zu lassen. An ästhetischem Tact und Maß, an der Künstlertugend der Selbstbeschränkung, woran man den Meister erkennt, da fehlte es ihm unbedingt, ebenso im Leben an dem Sinn für die richtige Mitte und an jener besonnenen Selbstbeherrschung, deren Mangel uns leicht in der Gesellschaft unmöglich machen kann; aber von sittlicher Ueberzeugung und von Gewissen besaß er weit mehr, als man sonst, um als ein höchst anständiger Mann zu gelten, durchschnittlich benöthigt.

Wie Lenz sein schriftstellerisches Verhältniß zu Göthe ansah, auch darüber finden wir in „Dichtung und Wahrheit" eine Andeutung, die freilich nur flüchtig ist. Kaum war Götz von Berlichingen erschienen, da habe Lenz einen weitläufigen Aufsatz an Göthe gesendet, betitelt: Ueber unsere Ehe. Das Hauptabsehen dieser ausführlichen Schrift war — so theilt Göthe

weiter mit — „mein Talent und das seinige neben einander zu stellen; bald schien er sich mir zu subordiniren, bald sich mir gleich zu setzen; das Alles aber geschah mit so humoristischen und zierlichen Wendungen, daß ich die Ansicht, die er mir dadurch geben wollte, um so lieber aufnahm, als ich seine Gaben wirklich sehr hoch schätzte und immer nur darauf drang, daß er aus dem formlosen Schweifen sich zusammenziehen und die Bildungsgabe, die ihm angeboren war, mit kunstmäßiger Fassung benutzen möchte." Mit dieser kurzen Mittheilung über den Inhalt jener Schrift müssen wir es uns genügen lassen; sie selbst ging verloren. Doch scheint sie so ziemlich durch die Skizze: Pandaemonium germanicum ersetzt zu sein, wo Lenz, kühn genug und voll Selbstgefühl, sich neben Göthe stellt, wenigstens sein Streben dem des größeren Freundes als ebenbürtig erklärt. Die genannte Skizze soll eine Art aristophanischer Satyre sein, ein literarischer Walburgisnachtstraum, wo freilich die Ideen nur gleich zerrissenen Nebelbildungen hin- und herschwanken, sich bilden und umbilden, aber durch die zerrinnende Unbestimmtheit des Ganzen doch einzelne treffende Züge hervorblicken lassen. —

Wir sind im Tempel des Ruhmes. Hagedorn setzt sich an eine schwarze Tafel und malt einige Thiere hin. Lafontaine, hinter seinem Rücken, klatscht in die Hände, indem er ihm zusieht, und ruft: bon! bon! cela passe! Gellert unterdessen, drängt sich in einen Winkel, kniet nieder, weint bittere Thränen, fängt auf einmal an geistliche Lieder zu singen, dann verfällt er

in ein trübsinniges Schweigen, als ob er ein schweres Verbrechen auf dem Gewissen hätte. Gleim tritt herein mit Lorbeeren um das Haupt, in Waffen und Rüstung, ganz erhitzt von den preußischen Kriegsliedern; im nächsten Moment entwaffnet er sich und spielt auf der Leier Anakreons. Auch Wieland stellt sich ein; er hält sich zunächst zu den Damen. „Womit kann ich aufwarten?" fragt er. „Sind Ihnen Sympathien gefällig — oder Briefe der Verstorbenen an die Lebendigen — oder ein Heldengedicht?" Endlich stürzt Göthe herein, mit einem mächtigen Knochen aus einem Hünengrabe in der Hand, die Kraft der Vorzeit dem entnervten Jahrhundert entgegenhaltend. Zornig entreißt er Wieland die Leier, und sagt: Ich will euch jetzt spielen, obschon es ein verstimmtes Instrument ist. Alles weint; Wieland der eben erst ausgeschimpft wurde, ruft auf den Knien: das ist göttlich; eine Menge Damen drängen sich heran, und umarmen Göthe. Ein Pfarrer jedoch besteigt wüthend die Kanzel, und predigt, mit Händen und Füßen schlagend, gegen die „Leiden des jungen Werther." — So gruppirt sich in der That, in einigen hingeworfenen Federzeichnungen, ein gutes Stück Literaturgeschichte vor unsern Blicken. — Jetzt sehen wir Göthe wieder allein, auf einem steilen unzugänglichen Berge, von dem Alle, die ihm nachstreben, wieder zurückrutschen; es ist die einsame Höhe der Originalität. Nur Lenz tritt hier dem Ueberraschten entgegen, und drückt ihn mit dem Ausruf: „Bruder Göthe!" an sein Herz. „Wo bist Du mir nachgekommen?" fragt ihn dieser. „Ich weiß nicht," antwortet Lenz, „wo du gegangen bist,

aber ich hab' einen beschwerlichen Weg gemacht." „Bleiben wir zusammen!" ruft Göthe ihm zu. — Zuletzt werden wir in die Zunft der Komödienschreiber versetzt, wo der überall entlehnende, geistlose Eklektiker Weiße den Zunftmeister spielt. Er trägt einen französischen Gallarock, dazu eine kurze englische Perücke; jetzt steift er sich zum tragischen Ton des englischen Theaters auf — Alles ruft: deutscher Shakespeare! — nun trippelt er auf den Zehen und lispelt im Soubrettenton — und dem Kunstrichter Schmidt ist's wieder, als ob er in Paris wäre. Da kömmt Lessing, Klopstock und Herder; Weiße macht seine Kunststücke fort. Lessing fragt: „Soll das Nachahmung der Franzosen sein, oder der Griechen?" „Beides", sagt Weiße unter Bücklingen. „Gebt doch auf die menschliche Gesellschaft Acht, „erwidert Lessing unwillig, „mischt Euch unter sie, beobachtet, was ihr schildern wollt, und dann erst lernt den Alten ihre Manier ab!" Er wirft „Minna von Barnhelm" unter die Komödienschreiber — aber das Gekritzel der Nachahmung geht da noch ärger an. Endlich ruft Herder Shakespeare's Geist; er erscheint, indeß Weiße zum Tempel hinausschleicht. Einige fallen auf ihr Angesicht, die Franzosen messen ihn mit verachtenden Blicken; die deutschen Jungen machen es ihnen nach. Der Schatten verschwindet. Lenz, der indeß den Franzosen Gesichter geschnitten, wird von Herder und bemerkt, und gesellt sich zu ihnen. Ihm ist es aufgegangen, was das heutige Trauerspiel anstreben solle. „Geht in die Geschichte," sagt er, seht einen emporsteigenden Halbgott auf der Staffel seiner Größe gleiten,

oder einen wohlthätigen Genius schimpflich sterben! Schildert Leiden, wie die der Götter, wenn eine höhere Macht ihnen entgegenwirkt; gebt ihnen alle tiefe, vorausschende, Raum und Zeit durchdringende Weisheit der Bibel, gebt ihnen alle Wirksamkeit, Feuer und Leidenschaften von Homer's Halbgöttern — und mit Geist und Leib stehen eure Helden da. Möcht' ich die Zeit erleben!" Klopstock, Herder und Lessing rufen vereint: „Der brave Junge! leistet er nichts, so hat er doch groß geahnet." Und Göthe darauf spricht das entschlossene Wort: „Ich will es leisten!"

Lenz hat hier das Verhältniß zu seinem großen Rivalen selbst am besten bezeichnet: was er mit tiefem Drange geahnt, Göthe hat es mit schöpferischer Kraft geleistet! Der Stachel des Wollens, das sich nicht mit dem Können in's Gleichgewicht setzen konnte, drückte sich freilich immer tiefer in seine Brust. Er wußte sehr wohl, daß seine eigenen dramatischen Gemälde „alle noch ohne Styl, sehr wild und nachlässig auf einander gekleckst seien, und bisher nur durch das Auge seiner Freunde gewonnen hätten;" er wußte es wohl, was ihm fehle, konnte sich aber dennoch nicht helfen, nicht aus der trüben Gährung des mächtig strebenden Gemüthes sich zur künstlerischen Ruhe aufarbeiten. Auf dem steilsten Wege hatte er sich zur Höhe der Originalität emporgerungen — aber oben angelangt, ergriff ihn der Schwindel, während Göthe frei und ruhig um sich blickte.

Wie bedeutend aber seine Ahnungen waren, wie er sie auch bestimmter zu formuliren, die Aufgabe des

modernen Drama's in großen Contouren vorzuzeichnen verstand, dies ersehen wir aus jenem dramaturgischen Aufsatz: „Anmerkungen über das Theater", den ich schon in Lenzens Lebensbilde berührte. Er stellt sich dem Shakespeare-Artikel Herder's in den Blättern „von deutscher Art und Kunst" und der Straßburger Rede Göthe's als durchaus verwandt in Ton und Inhalt an die Seite; Lenz steht aber in dem Jung-Deutschland von damals auf der äußersten Linken, und schwenkt das neue Banner wohl noch kühner als beide. Seine Ansichten sprudelt er mit einer sanguinischen Unruhe hin, und fürchtet selbst, „das Jugendfeuer werde die wenige Portion Geduld auflecken, die er in seinem Temperamente finde; denn da die Kritik mehr eine Beschäftigung des Verstandes als der Einbildungskraft bleibt, so verlange sie ein großes Maß von Phlegma, woran es ihm allerdings fehle." Trotz aller Hast der Gedankenentwicklung ist aber der Aufsatz voll der schärfsten Blicke und Unterscheidungen; vor Allem begegnen wir hier, so viel ich weiß, zum ersten Male dem Gedanken, daß das moderne Trauerspiel durchaus eine Charaktertragödie sein müsse, während das antike ebenso wesentlich eine Schicksalsfabel war. Die ganze dramatische Kunst der Alten erklärt Lenz mit wenig Federstrichen aus diesem Einen Puncte; hier ist es, wo er den Hebel ansetzt, um die Poetik des Aristoteles nicht blos in ihren äußern Regeln, sondern selbst in ihren obersten ästhetischen Principien, die noch Lessing für unantastbar galten, völlig aus den Angeln zu heben. Vernehmen wir ihn selbst.

Was ist beim Schauspiel eigentlich der Hauptgegenstand der Nachahmung? Der Mensch? oder das Schicksal des Menschen? Hier liegt der Knoten, aus dem zwei so verschiedene Gewebe ihren Ursprung genommen, als die Schauspiele der Franzosen (sollen wir: der Griechen sagen?) und der älteren Engländer oder vielmehr aller nordischen Nationen sind, die nicht griechisch gesattelt waren.

Nach der Poetik des Aristoteles ist das Wichtigste im Drama die Zusammensetzung der Begebenheiten. Denn das Trauerspiel sei ja nicht eine Nachahmung des Menschen, sondern der Handlungen, des Lebens, des Glücks oder Unglücks, das wieder in den Handlungen gegründet sei. Die Begebenheiten, die Fabel ist also Endzweck der Tragödie, nicht die Charakterdarstellung. Die Personen sollen nicht handeln, um ihre Sitten darzustellen, sondern die Sitten werden um der Handlungen willen mit eingeführt.

Hat Aristoteles Recht? Unmöglich, meint Lenz, können wir ihm hierin beistimmen, so sehr er zu seiner Zeit Recht gehabt haben mag. Die Erfahrung ist die ewige Schule des strengen Philosophen, sein Raisonnement kann und darf sich keinen Nagel breit darüber erheben, so wenig, als eine Bombe außer ihrem berechneten Kreise fliegen kann. — Da ein eisernes Schicksal die Handlungen der Alten bestimmte und regierte, so konnten sie als solche interessiren, ohne davon den Grund in der menschlichen Seele aufzusuchen und sichtbar zu machen. Wir aber hassen solche Handlungen, von denen wir die Ursache nicht einsehen, und nehmen keinen Theil daran.

Bei den Alten hatte es seinen guten Grund, daß ihnen die Handlung die Hauptsache, die Charakterdarstellung nur Nebensache war. In ihrer Anschauung war das Fatum Alles: sie glaubten eine Ruchlosigkeit zu begehen, wenn sie Begebenheiten aus den Charakteren berechneten, ja sie bebten vor diesem Gedanken zurück. Es war Gottesdienst, die furchtbare Gewalt des Schicksals anzuerkennen, vor seinem blinden Despotismus hinzuzittern. Daher war Oedip ein so schickliches Sujet für ihr Theater. Die Hauptempfindung, welche erregt werden sollte, war nicht Hochachtung für den Helden, sondern blinde und knechtische (?) Furcht vor den Göttern. Ich sage blinde Furcht, wenn ich als Theologe

spreche; als Aesthetiker müßte ich sagen: diese Furcht war das Einzige, was dem Trauerspiele der Alten den haut goût, den Bitterreiz gab, der ihre Leidenschaften allein in Bewegung zu setzen wußte.

Was wird nun dagegen aus dem Oedip des Herrn Voltaire aus seinem: Impitoyables dieux, mes crimes sont les vôtres? Gott verzeihe mir, fährt Lenz fort, so oft ich das gehört, hab' ich meinen Hut andächtig zwischen beide Hände genommen und die Gnade des Himmels für den armen Schauspieler angefleht, der Gotteslästerungen sagen mußte, weil er sie gelernt hatte. Und wie kommt es, daß dies, was bei den Griechen unser ganzes Mitleiden aus der Brust herausgeschluchzt haben würde, beim Franzosen unser Herz vor Abscheu zum Stein macht? Bei den Griechen sollte Oedip ein Monstrum von Unglück werden, weil Jokaste durch ihren Vorwitz Apollo geärgert, die Ehrfurcht vor ihm aus den Augen gesetzt. Aber bei dem Franzosen hätt' er sein Unglück verdienen sollen, oder fort von der Bühne. Wenigstens mußt Du mir ein Brett zuwerfen, Dichter, woran ich halten kann, wenn Du mich auf diese Höhe führst. Ich fordere Rechenschaft von Dir. Du sollst mir keinen Menschen auf die Folter bringen, ohne zu sagen, warum.

Dies also ergiebt sich aus dem ganzen Raisonnement: bei den Griechen fand die ästhetische Regel, welche die Entwicklung der Charaktere der Composition der Handlung unterordnet, eine religiöse Begründung; das Schicksal, eine fremde Macht, kam an die Individuen heran, nicht diese, frei sich bestimmend, gingen ihrem Schicksal entgegen; die Handlung konnte da für sich ihren Gang nehmen, ohne daß sich die Charaktere dabei mit entwickelten. Darum war die starke, ergreifende Schilderung von Leidenschaften, die vom dunklen Grund des Fatum's in trüben Flammen aufloderten, die Hauptaufgabe der antiken Tragödie. Wie steht es aber mit den „modernen Ari-

stotelikern, die blos Leidenschaften ohne Charaktere malen," obgleich ihnen dazu der fatalistische Hintergrund fehlt? Darauf hat Lenz eine treffende Antwort bereit; er weist nach, daß bei den letzteren das zur freiwilligen Armuth wird, was bei den Alten nothwendige Schranke gewesen.

Die Aristoteliker von heute — die nur, weil es die Regel so will, die Handlung über die Charaktere setzen — sehen sich genöthigt, Eine gewisse Psychologie für alle ihre handelnden Personen anzunehmen, aus der sie darnach alle Phänomene ihrer Handlungen so geschickt und ungezwungen als möglich ableiten können, und die im Grunde, mit Erlaubniß dieser Herren, nichts als ihre eigene Psychologie ist. Große Philosophen mögen diese Herren immer sein, mögen große allgemeine Menschenkenntniß besitzen, Kenntniß der Gesetze der menschlichen Seele überhaupt — aber wo bleibt die individuelle? Wo bleibt überhaupt der Dichter, wo die Neuheit und Frische der darzustellenden Welt? Handlungen und Schicksale sind erschöpft, die conventionellen Charaktere und Psychologien — da stehen wir und müssen immer alten Kohl aufwärmen! Die französischen Intriguen, deren sie ganze Kramläden voll haben, die sie verändern und zusammenflicken wie die Moden, werden sie nicht von Tag zu Tag uninteressanter, abgeschmackter? Woher diese schimmernde Armuth? Sie kommt aus der Aehnlichkeit, aus der Einförmigkeit der handelnden Personen! Die Mannichfaltigkeit der Charaktere und Psychologien ist die Fundgrube der Natur, hier allein schlägt die Wünschelruthe des Genie's an; sie allein bestimmt auch die unendliche Mannichfaltigkeit der Handlungen und Begebenheiten in der Welt.

Es ist keine falsche Beschuldigung, zu behaupten, daß die Franzosen auf der Scene keine Charaktere haben. Ihre Helden, Heldinnen, Bürger, Bürgerinnen, alle ein Gesicht, eine Art zu denken, also auch eine große Einförmigkeit in den Handlungen. Vereinzelte Caricaturzüge in den Lustspielen geben noch keine Umrisse von Charakteren, personificirte Gemeinplätze über den Geiz ꝛc. noch keine Personen. Ich suchte Trost in den sogenannten Charakterstücken, aber ich fand so viel Aehnlichkeit mit der Natur (und noch weniger) als bei den Charaktermasken auf einem Ball.

Ihr ganzer Vorzug bliebe also der Bau der Fabel, die willkürliche Zusammensetzung der Begebenheiten, zu welcher Schilderei der Dichter seine eigene Gemüthsverfassung als den Grund unterlegt. Sein ganzes Schauspiel wird also nicht ein Gemälde der Natur, sondern seiner eigenen Seele. So sind Voltaire's Helden fast lauter tolerante Freigeister, Corneille's lauter Seneca's. Bei jeder Marionette, die der Dichter herhüpfen und mit dem Kopf nicken läßt, finden wir seinen Witz, seine Anspielungen, seine Leidenschaften, seinen Blick — nur dies Alles in einen willkürlichen Tanz componirt, der wie die Figuren der Contretänze immer von Neuem wieder sich verwirrt und verschlingt. Fehlt es dem Dichter an eigenem, selbstständigen Charakter, um ihn seinen Figuren aufzuprägen — nun denn, da nimmt er seine Zuflucht zu dem — französischen Charakter, welcher nur einer, und eigentlich das summum und maximum aller menschlichen Charaktere ist: d. h. er macht seine Helden äußerst verliebt, äußerst großmüthig, äußerst zornig, alles auf einmal. Diesen Charakter studiren alle Dichter und Schauspieler der Franzosen unablässig, und streichen ihn wie das Rouge auf alle Gesichter ohne Ansehen der Person.

Und was ist denn der Eindruck des Ganzen, wenn wir aus dem Schauspielhause fortgehen, was das Residuum davon in unserer Brust? Dampf, der verraucht, sobald er an die Luft kommt. Wir merkten dem Dichter sein Kunststück ab, wir sahen ihm auf die Finger — „es ist doch nur eine Komödie!" Das ist Alles, was wir zuletzt sagen können.

Zurück denn von dieser Künstelei, von diesem leeren, in sich selbst verarmenden Combinationsspiel mit Situationen und Effecten zu der immer neuen Natur und ihrem unerschöpflichen Reichthum! Diese allein ist mannigfach in allen ihren Wirkungen, während das Handwerk immer einfach und einförmig bleibt. „Fürchte nicht, liebes Publicum," fügt Lenz hinzu, „wenn Du die Dämme so hoch aufziehst, die Gränzen so weit steckst, von Dichterlingen überschwemmt zu werden. Gerade sie lieben das freie Feld nicht, sie befinden sich besser hinter den Außenwerken des Handwerks!" Die Ta-

lentlosigkeit bedarf eines geebneten Tummelplatzes; in der grandiosen Wildniß der freien Schöpfung orientirt sich wieder nur ein Schöpfer, ein Genie!

Und wie hätten wir denn in diesem großen Sinn das Drama zu begreifen, das echte, die Welt rückspiegelnde Schauspiel, das der Natur nachgeschaffen, nicht der Theorie nachgeschnitzelt ist? Hören wir die Antwort.

Damit wir, unserer ganzen Art zu denken und zu handeln analog, die Gränzen unseres Trauerspiels richtiger abstecken, als es bisher geschehen, so müssen wir von einem ganz anderen Puncte ausgehen, als Aristoteles; wir müssen den Volksgeschmack der Vorzeit und unseres Vaterlandes zu Rathe ziehen, der noch heutzutage Volksgeschmack bleibt und bleiben wird. Und da zeigt es sich, daß dieser beim Trauerspiele oder der Staatsaction immer darauf losstürmt, auszurufen: das ist ein Kerl! das ist ein Mann! In der Komödie freilich ist's anders. In dieser ist das Hauptinteresse immer die Begebenheit, die Sache; die Hauptempfindung in der Tragödie dagegen dreht sich um die Personen, um die Schöpfer der Begebenheiten. Dort sind die Personen für die Handlungen da — für die artigen Erfolge, Wirkungen, Gegenwirkungen; ein Kreis herumgezogen, der sich um eine Hauptidee dreht — und es ist eine Komödie. Es handelt sich da um eine Mißheirath, einen Findling, irgend eine Grille eines seltsamen Kopfs; die Person darf uns nicht weiter bekannt sein, als insofern ihr Charakter diese Grille, diese Meinung ꝛc. veranlaßt haben kann; wir verlangen hier nicht die ganze Person zu kennen. Im Trauerspiele aber sind die Handlungen um der Personen willen da — sie stehen also nicht in meiner Gewalt, ich mag nun Pradon oder Racine heißen, sondern sie stehen bei der Person, die ich darstelle.

Das Trauerspiel bei uns war nie wie bei den Griechen das Mittel, merkwürdige Begebenheiten auf die Nachwelt zu bringen, sondern merkwürdige Charaktere mit ihren Interessen, ihren Leidenschaften. So ist's mit den historischen Stücken Shakespeare's (die Lenz Charakterstücke nennen möchte, wenn das Wort nicht so

gemißbraucht wäre). In die Mumie des alten Helden, die der Biograph einsalbt und spezereit, haucht der Poet seinen Geist — da steht er wieder auf, der edle Todte, — in verklärter Schöne geht er aus den Geschichtsbüchern hervor, und lebt mit uns zum andernmale. Und sollten wir nicht diesen großen Auferstandenen mit Freuden nach Alexandrien, nach Rom, in alle Vorfallenheiten ihres Lebens folgen? Hätten wir nicht Lust ihnen zuzusehen, in jeder ihrer kleinsten Handlungen, in all' ihren Schicksalswechseln und Lebensstößen, in ihrer immer regen Gegenwirkung und Geistesgröße? — Nicht anders ist's! Wenn ihr den Helden nicht der Mühe werth achtet, nach seinen Schicksalen zu fragen, so wird sein Schicksal euch nicht der Mühe werth dünken, sich nach dem Helden umzusehen. Denn der Held allein ist der Schlüssel zu seinen Schicksalen.

Was soll uns nun da, abgesehen von den andern Einheiten, die selbstverständlich wegfallen, auch selbst die Einheit der Handlung, wo die handelnde Hauptperson bon gré mal gré in die gegebene Fabel hineinpassen muß, wie ein Schiffstau in ein Nadelöhr? Wir wollen eine Totalität, nicht die kahle Einheit einer abgerissenen Handlung; das Schauspiel ist uns eine Reihe von Handlungen, die wie Donnerschläge auf einander folgen, eine die andere stützen und heben, und so in ein großes Ganze zusammenfließen, das nichts mehr und nichts minder ausmacht, als die Hauptperson, wie sie in der ganzen Gruppe ihrer mithandelnden Umgebung hervorsticht. Den Menschen eben wollen wir sehen, nicht wie die Alten nur das unwandelbare Schicksal und seine geheimen Einflüsse — da ist die Richtung, da der Weg der neueren Tragödie!

Wohin nun führt aber dieser Weg? Geradeaus zu jener episch aufgelösten und gelockerten Compositionsweise, von der Göthe im „Götz von Berlichingen" das erste glänzende Muster gab. Da ist freilich von Einheit der Handlung keine Spur; eine Reihe von Begebenheiten spinnt sich in zufälliger Verknüpfung fort, und die persönliche Einheit des Interesses, nämlich an dem Helden, bildet den einzigen Zusammenhalt. Das

wäre die Tragödie nach der Theorie von Lenz: kein Drama, sondern dramatisirte Biographie — Leben und Tod des Helden, in einer Reihe charakteristischer Bilder aufgerollt. So weit geht nicht einmal Shakespeare: wenn auch ohne Zwang, rundet sich bei ihm doch der Kreis und kehrt zuletzt in sich selbst zurück. In seinen großen Tragödien ist es überall eine einzige Haupthandlung, in der sich der Charakter spiegelt und worin sich auch sein Schicksal vollendet; wenn es in seinen englischen Königsstücken anders ist, wenn hier nicht nur die Begebenheiten massenhaft herandrängen, sondern auch die Personen wechseln, so darf man nicht vergessen, daß in diesen Stücken das specialhistorische Interesse das rein poetische überwiegt, und ihr chronikartiger Vortrag des Stoffes ohnehin nie als mustergiltig aufgestellt werden kann.

Lenz und die Anderen waren satt der conventionellen Kunst ohne Natur; jetzt hieß es: Natur und wieder Natur, sei es auch ohne alle Kunst! Wir haben früher gesehen, wie Lessing's großer reformatorischer Sinn doch auch etwas Behutsames, Conservatives hatte; er nahm in der Dramaturgie zwischen der französischen Schule und der neuen Richtung der Regelverächter eine ähnliche Stellung ein, wie zwischen den Textreitern der Orthodoxie und den leichtfertig negirenden Freidenkern in seinem theologischen Streit; auch in der Aesthetik wollte er das unreine Wasser nicht früher weggegossen wissen, als bis man weiß, woher reineres zu nehmen. Er glaubte, die von Aristoteles gebahnte Straße reiche für die Literatur, damit sie nicht ganz in

die wegloſe Wildniß gerathe, noch immer ſo aus, wie etwa das ſchöne, antike Straßenpflaſter auf den Wegen der römiſchen Campagna, auf dem noch immer Vetturino's, Verkäufer und Pilger neben einander hinziehen. Bei dem Jugenddrang des neuen Geſchlechtes konnte von einer ſolchen ſelbſtgeſtellten Schranke nicht mehr die Rede ſein; und man muß es gelten laſſen, daß Lenz trotz aller Ueberſtürzung doch den weſentlichen Punct traf, worin Antikes und Modernes im Drama ein für allemal ſich ſcheiden müſſe. Herder erklärte den Unterſchied aus der Verſchiedenheit des Urſprungs; das griechiſche Drama kam im Tempel, das nordiſche auf dem Markte zur Welt; jenes entſtand aus dem Dithyramb, dieſes aus Myſterien, Farcen, Marionettenſpielen, mitten im Getümmel des Lebens, das es tauſendfach in ſich abſpiegelte. Lenz greift tiefer: er erklärt den Unterſchied aus der radical veränderten Lebens- und Weltanſchauung; dies macht ſeine äſthetiſchen Aperçu's unſtreitig epochemachend, ſo wenig man ſonſt auf alle ihre Conſequenzen eingehen mag.

Die eigenen, dramatiſchen Productionen von Lenz haben keinen ſo weiten Horizont, wie ſeine dramaturgiſchen Ideen. Wenn er hier und in ſeinem Pandämonium auf große Stoffe, auf die Geſchichte verweiſt, ſo gräbt er ſich ſelbſt als Dramatiker in die nächſte, engſte Gegenwart hinein. „Iſt es den Herren beliebig," ruft er ſpottend den Liebhabern der comédie larmoyante zu, „ſich in dem Verhältniß eines Hauſes

einzuschränken, in Gottes Namen — behalten Sie Ihre Familienstücke, Ihre Miniaturgemälde, und lassen uns unsere Welt." Aber was ist die Welt der Lenz'schen Stücke? Auch wieder die gewöhnlichen socialen Verhältnisse! Nur ist der Pinsel ein anderer, mit dem er malt: nicht der zierliche eines Watteau, sondern der wilde und kühne eines Rembrandt.

In der Stoffwahl und hie und da auch in der Anlage der Situationen und Charaktere erinnern diese Stücke an das Schröder-Iffland'sche Schauspiel; ebenso fühlt man sich an dasselbe durch den handfesten derben Naturalismus gemahnt, der uns hier sogleich entgegentritt. Aber bei näherer Betrachtung stellt es sich doch anders heraus. Jene Stücke von Schröder und Iffland sind blos ein flacher, äußerlicher Abdruck des gewöhnlichen, und auch im schlimmeren Sinne „gemeinen" Daseins; die Lenz'schen Schauspiele sind eine Analyse desselben, wo das Innere, das heimlich Verborgene zu oberst gekehrt wird — ein wüstes, dämonisches Gemälde des Lebens, wo aus tiefen, dunklen Schatten seltsame Lichter hervorzucken, und sich die wohlbekannten Gestalten einer philiströsen Wirklichkeit plötzlich in Zerrbilder verwandeln.

Wenn also auch Lenz die Süjet's seiner Stücke aus der bürgerlichen Welt nahm, so war doch die Auffassung eine durchaus unbürgerliche, in der er sie behandelte und darstellte. Sehr treffend bemerkt Tieck*), daß wohl niemals und in keinem Lande „eine

*) Einleitung zu den Schriften von Lenz, S. XCV.

so trübselige Spießbürgerei, eine solche Angst vor allem Großartigen, ein solcher Widerwille gegen den hohen Styl des Lebens eingebrochen und allgemein geworden sei," wie eben damals, in unserer lieben deutschen Zopfzeit. „Alle Wurzeln eigenen Lebens, der Selbstständigkeit und der Geschichte waren abgegraben; die steife Ehe, die langweilige Familie, die drückende Etikette, der schroffe Unterschied der Stände, die verletzende Anmaßung der Höheren, die grobe Unwissenheit des Adels, das fast wahnsinnige Festhalten an Einrichtungen, die zermorscht durch sich selbst einzubrechen drohten, der Mangel jeder Freiheit und Leichtigkeit im Umgange und der Gesellschaft — dies war, die finsteren Farben nur zusammengerückt, das damalige Leben. Wo da Poesie hernehmen? Was sollte sie nur bedeuten? Wer war da sie zu genießen? Schien es doch, als bedürfe kein Mensch ihrer!" Wie schmerzlich empfand es da Lenz, daß die Dichtung „nur kranke Stengel aus solchem Boden treiben könne, höchstens matte Blüthen, die an den Aehren hängen und die der Wind zerstreut;" wie richtig erkannte er in dieser philiströsen Einengung des Lebens den Grund der poetischen Unfruchtbarkeit Deutschland's, über die er einmal das bittere Wort sagt:

O traure, traure Deutschland,
Unglücklich' Land, zu lange brach gelegen!
Deine Nachbarinnen blühen um Dich her voll Früchte,
Wie goldbeladene Hügel um einen Morast,
Wie junge kinderreiche Weiber
Um ihre älteste Schwester,
Die alte Jungfer blieb!

Wie war nun dieser kahlen Prosa des Lebens zu begegnen, die ihr Hausrecht in der Poesie auf der Bühne selbst geltend machte? Es galt, diese ganze Spießbürgerei jetzt auf ihrem eigenen Boden anzugreifen und dies ist es, was Lenz, der Dramatiker, unternahm.

Im Namen der ewigen Rechte des Gefühls, die er freilich auch wieder in excentrischer und maßloser Weise erfaßt, zieht er gegen die Lüge der conventionellen Sitte, gegen den kleinlichen Hochmuth des aufgeklärten Zeitalters, gegen die mit Moral übertünchte Hohlheit und Verkehrtheit zu Felde, — oft wohl als ein wunder Kämpfer, der schmerzlich zuckend nach dem eigenen Herzen greift. Statt am pierischen Quell, in der Region des Wohllauts zu verweilen und die Menschen durch die Macht des Gesanges zu sich hinaufzulocken, steigt er hinab in die öden Tiefen der Wirklichkeit, um das Ungethüm mit dem Duckmäuserblick, das corrupte Philisterthum, in seinem eigenen Sumpfe aufzusuchen, und gegen seinen Panzer von moralischen Gemeinplätzen die Lanze einzulegen. Statt die Poesie, wie Göthe, da aufzusuchen, wo sie wohnt, — in den kräftigen Gestalten des Mittelalters, im Idyll der Liebe, im freien seligen Naturgefühl, versucht er vorerst mit ihrer Flamme das dürre, trockene Pfahlwerk anzustecken, das die frostige Gegenwart einengend umgab.

So ist denn die Richtung seiner Stücke durchaus polemisch. Man könnte sie zum Theil ernste Satyren in dramatischer Form nennen, bei denen der tragische Ausgang oder der Anlauf dazu gleichsam eine demon-

stratio ad hominem bildet, wo der Dichter seine strafende Geißel dem Schicksal selber in die Hände spielt. Merkwürdiger Weise nennt Lenz seine Stücke „Komödien"; und warum dies? Sollen darauf die Worte im Pandämonium hindeuten: „Was ehemals auf dem Kothurn ging, sollte jetzt an unseren Soccus reichen; was ehemals Helden grausen machte, sollte jetzt Bürger lächeln machen?" Oder wollte Lenz der theils weinerlichen theils tragischen Ueberschraubung der bürgerlichen Zustände in der comédie larmoyante und im drame domestique ein Gegengewicht bieten, indem er sogar dem Schaudererregenden und Erschütternden, das in diesen Kreisen geschieht, die vornehme Bezeichnung der Tragödie entzog? In der Selbstrecension seines „Neuen Menoza" sagt Lenz: „Komödie sei ein Gemälde der menschlichen Gesellschaft, und wenn die ernsthaft werde, könne freilich das Gemälde selbst nicht lachend werden." Der Ausdruck Komödie bezeichnet ihm also hier, wie Gruppe richtig hervorhebt, nur die Sphäre, in der die Handlung spielt, ganz abgesehen von ihrer Verwicklung, ihren Conflicten, ihrem Ausgang. Wohl widerspricht das seinem eigenen, oben mitgetheilten Begriff der Komödie: denn es dreht sich hier Alles um Personen, Sitten, Charaktere, nicht um Begebenheiten, Intriguenspiele, durchgeführte Einfälle, die er selbst, wie wir sahen, der Komödie zuwies. Doch lassen wir ihm das Wort, und gehen wir lieber auf das Wesen ein, mag er es nennen, wie er will.

Die Lenz'schen Stücke, so weit sie vollendet vorliegen, theilen sich in zwei Gruppen. Die ersteren

drei: Der Hofmeister, der neue Menoza, die Soldaten, sind objective Lebensbilder mit einer stark betonten polemischen Tendenz, die sich gegen bestimmte Schattenseiten der Zeit und der Gesellschaft richtet. Der persönliche Antheil des Dichters daran ist mehr der des Beobachters und des mitergriffenen Darstellers; übrigens wird der Grundgedanke und die Absicht des Stückes in einzelnen Scenen ganz direct, mit lehrhafter Allgemeinheit ausgesprochen, und es ist auch in jeder dieser „Komödien" einer oder der andern Person die Rolle der Beobachtung, der sittlichen Kritik ausdrücklich zugewiesen. Durch diese moralisch-didactische Tendenz schließen sich jene drei Stücke, freilich nur äußerlich, an die ältere Richtung der Komödie an, der auch z. B. Lessing's „Freigeist" und mit ihm eine ganze verschollene und verstaubte Literatur angehört; gewissermaßen merkt man es auch dem Drange, durch Belehrung einzuwirken, an, daß Lenz von der Theologie herkomme, während Göthe's weltmännischem Wesen von vornan ein solches Bedürfniß ganz fern lag. Mit dieser lehrhaften Richtung verbindet aber der Dichter durchaus eine tiefgegriffene, kühne Charakterzeichnung, erschütternde Conflicte und Gemüthskämpfe, überhaupt einen poetischen Inhalt, der ihn sogleich in den schroffsten Gegensatz zu der Zopfkomödie stellt; es ist so, als ob er einen Widerschein der Shakespeare'schen Gigantenwelt in jene bürgerlichen Lebensbilder hätte übertragen wollen, über denen er die Wolken, so ernst als nur möglich, zusammenzieht. — Einen ganz eigenen Charakter haben zwei weitere dramatische Dichtungen von Lenz, die sich

der ersteren Gruppe fast als eine andere Gattung gegenüberstellen: das Stück „die Freunde machen den Philosophen“ und die schon mehrmals erwähnte dramatische Phantasie „der Engländer.“ Es sind dies subjective Confessionen, poetische Beichten, wie etwa Werther's Leiden von Göthe, aber in ihrer tiefen, leidenschaftlichen Erregtheit nicht dazu angethan, das Herz des Dichters zu erleichtern; der Puls der Empfindung ist hier derselbe, wie in Lenzens lyrischen Gedichten, Lebensbezüge sind mehr oder minder deutlich eingewoben. Von diesen werden wir nachher sprechen; kehren wir zunächst zu jener ersten Gruppe zurück.

Ein eigenthümlicher Widerspruch herrscht hier zwischen den Charakteren und den Begebenheiten; die ersten gehören in's Lustspiel, die letzten zum guten Theil in's Trauerspiel. Lenzens Stücke beginnen ganz harmlos, wie echte Komödien; plötzlich aber thürmen sich die Situationen zu einer oft crassen Tragik empor, auf die man nicht gefaßt war — und wie diese hat auch der schneidende, scharfe Humor, der nebenher geht, etwas tief Beängstigendes. Darin liegt, wenn ich so sagen darf, die poetische Grausamkeit Lenzens, daß er komisch exponirt und tragisch schließt, daß er komische Thorheiten gleichsam zu tragischen Frevels steigert und dann mit Donnerschlägen in die Welt seiner Stücke führt. Wenn man echten, nach der Natur gezeichneten Thoren, wie z. B. dem Major Berg im „Hofmeister“ oder dem Galanteriehändler Wesener in den „Soldaten“ ein tragisches Schicksal aufbürdet, so bekommen sie eine Bedlamsphysiognomie, sie werden zu grinsenden Narren,

bei denen sich das Mitleid mit Grausen mischt. Dies ist aber ein verkehrter Weg des poetischen Schaffens. Im Trauerspiel muß der Dichter gleichsam mit schwerem Herzen seine Helden in's tragische Verderben schicken; in der Komödie hingegen muß er die Thoren absolviren, indem er sie verlacht.

Das bezeichnendste Beispiel für diese tragikomische Behandlung ist gleich das erste Stück von Lenz: „Der Hofmeister, oder: Vortheile der Privaterziehung". Läuffer, der Sohn eines Pastors, tritt zu Insterburg in Preußen in dem Hause des Major's von Berg als Erzieher ein. Er ist ein Windbeutel ohne sittlichen Kern und solide Bildung, nur ein bischen obenhin in der Welt polirt. Zum Pfaffen glaubt er sich noch zu jung, und bei der Stadtschule hat man ihn nicht annehmen wollen. Seine Latinität ist nichts werth, dafür hat er in Leipzig keinen Ball ausgelassen, und ist wohl bei fünfzehn Tanzmeistern gewesen. Was sollte er da Anderes thun, als Hofmeister werden? Besitzt er doch die nöthige, gemeine Schlauheit, um sich in jede Beschränktheit seiner Herrschaft zu finden. Dem Major gegenüber, der gern militärisch barsch thut und von Strenge renommirt, giebt er sich den Anschein von pädagogischem Ernst und Exactheit, — die Dame des Hauses, die zugleich Herr im Hause ist, sucht er durch Weltmanieren und plumpe Schmeichelei zu gewinnen; dazu unternimmt er es, zwischen den widersprechenden Neigungen des Vaters und der Mutter hindurchzulaviren, von denen jener die Tochter: Gustchen, diese den Sohn: Leopold begünstigt. Einmal überrascht der Major Läuf-

fern und seinen Zögling bei der Lection. Er spielt den ingrimmigen Vater, giebt dem Jungen eine Ohrfeige, und jagt ihn hinaus. „Bleiben Sie sitzen," sagt er zu Läuffer; „ich wollte mit Ihnen ein paar Worte allein sprechen, darum schickte ich den jungen Herrn fort." Nach dieser seltsamen Einleitung eines Gespräch's unter vier Augen empfiehlt er dem Hofmeister auf's nachdrücklichste seine Tochter, die ganz anders behandelt werden müsse, als dieser Buschklepper von Sohn, und wenn die Frau auch zehnmal fordere, daß er ihr schärfer begegnen solle. „Denn" — so schließt er — „sie ist mein einziges Kleinod — alle Tage ist sie in meinem Abendgebet und Morgengebet — und wer meiner Tochter zu nahe kommt oder ihr worin zu Leid thut: die erste beste Kugel durch den Kopf!" Der Hofmeister läßt sich dieses Kleinod empfohlen sein — aber in welcher Weise!

Gustchen und ihr Vetter Fritz haben eben einen Kinderroman aufgeführt; sie spielten Romeo und Julie und schwuren sich ewige Treue; seitdem aber Fritz auf der Akademie ist, scheint er diese Primanerliebe vergessen zu haben. Der Hauslehrer, der Gustchen Unterricht im Zeichnen giebt, bemerkt bald die krankhaft übereizte Stimmung des überempfindsamen Mädchen's, das sich in Liebesleid verzehrt, und versteht es, ihr unbeschütztes, thörichtes Herz zu umgarnen. Während sie ihrem Romeo nachweint, drückt sie Läuffers Hand an ihre nassen Augen, und fällt wie im Traume in die Schlingen der Verführung. Nachdem das Stück fast im Alltagskomödienton begonnen, folgen nun Situationen von der erschütterndsten Tiefe, von fürchterlichem

Ernst. Gustchen, die der Major kaum einem General oder Staatsminister vergönnt hätte, entläuft, eine Entehrte, aus dem Hause, um in dem Dunkel des Waldes, in der Hütte einer alten, blinden Bettlerin ihre Schande zu bergen; daß auch der Verführer das Weite gesucht, versteht sich von selbst. Ein Jahr vergeht, ohne daß man ihre Spur gefunden; der Major brütet vor sich hin in halbem stillem Wahnsinn. „O wenn ich sie auffände" — so sagt er zu seinem Bruder — „wenn ich nur hoffen könnte, sie noch einmal wieder zu sehen — hol' mich der Teufel, so alt, wie ich bin, und abgegrämt und wahnwitzig — dann wollt' ich doch noch in meinem Leben wieder einmal lachen, das Letztemal laut lachen, und meinen Kopf in ihren entehrten Schooß legen, und dann wieder einmal heulen und dann — Adieu, Berg! das wäre mir gestorben, das hieße mir: sanft und selig im Herrn entschlafen." Der Schmerz des Vater's dringt zu dem ahnenden Gefühl der Tochter. Die kurze Scene ist zu ergreifend, als daß ich sie übergehen sollte.

Gustchen (im groben Kittel.) — Marthe (ein altes, blindes Weib).

Gustchen. Liebe Marthe, bleibt zu Hause und seht wohl nach dem Kinde: es ist das erste Mal, daß ich Euch allein lasse in einem ganzen Jahr; also könnt Ihr mich nun wohl auch einen Gang für mich thun lassen. Ihr habt Proviant für heute und morgen; ihr braucht also heute nicht auf der Landstraße auszustehen.

Marthe. Aber wo wollt' ihr denn hin, Gustchen, daß Gott erbarm! da ihr noch so krank und so schwach seid? Laßt Euch doch sagen: ich hab' auch Kinder bekommen und ohne viele Schmerzen, so wie Ihr, Gott sei Dank! Aber einmal hab' ich's versucht, den zweiten Tag nach der Niederkunft auszugehen und nimmermehr wieder . . . Laßt Euch lehren; bleibt nur zu Hause und macht, daß ihr zu Kräften kommt . . .

Gustchen. Ich darf nicht, liebe Mutter; mein Gewissen treibt mich fort von hier. Ich hab' einen Vater, der mich mehr liebt, als sein Leben und seine Seele. Ich habe die vorige Nacht im Traum gesehen, daß er sich die weißen Haare ausriß und Blut in den Augen hatte: er wird meinen, ich sei todt. Ich muß in's Dorf, und Jemand bitten, daß er ihm Nachricht von mir giebt.

Marthe. Wenn Ihr aber nun unterwegs liegen bleibt? Ihr könnt nicht fort . . .

Gustchen. Ich muß. — Mein Vater stand wankend; auf einmal warf er sich auf die Erde und blieb todt liegen — er bringt sich um, wenn er keine Nachricht von mir bekommt.

Marthe. Wißt Ihr denn nicht, daß Träume gerade das Gegentheil bedeuten?

Gustchen. Bei mir nicht. — Laßt mich. — Gott wird mit mir sein! —

An einem Teiche bricht sie zusammen, ihre Kräfte tragen sie nicht weiter. „Er ist todt, ja todt —" wimmert sie — „und vor Gram um mich. — Sein Geist ist mir diese Nacht erschienen, mir Nachricht davon zu geben — mich zur Rechenschaft dafür zu fordern. — Ich komme, ja ich komme." Sie rafft sich auf und wirft sich in den Teich, wird aber von dem eigenen, schon halbverrückten Vater herausgezogen. „Ich sollte wohl wieder nach dem Teich mit dir — —" sagt dieser, „aber wir wollen nicht eher schwimmen, als bis wir's Schwimmen gelernt haben, mein ich." Ein um's andere Mal nennt er sie sein ungerath'nes, gottloses Kind, dann wieder sein Gustel, seinen einzig theuersten Schatz, und trägt sie fort auf seinen Armen.

Von diesen tiefen tragischen Schatten heben sich in hellen, ja grellen Farben die Bilder voll burschikoser Wildheit ab, die in Halle und in Leipzig spielen. Dort

ist es, wo Fritz seine akademischen Curse durchmacht. Der eigentliche Repräsentant dieser studentischen Verwilderung ist Pätus, der von seiner Wirthin, bei der er über und über verschuldet ist, beiläufig so behandelt wird, wie Falstaff von der Frau Hurtig in ihren allerschlimmsten Momenten; einmal geht er in den heißesten Julitagen im Wolfspelz in's Theater, um die „Minna von Barnhelm" von der Döbbelin'schen Gesellschaft zu sehen, weil er den letzten Rock versetzt hat und sein Schneider so gewissenlos ist, ihm keinen auf Credit machen zu wollen. Trotz dieses Uebermaßes von akademischer Roheit und Verliederlichung herrscht aber in diesem Kreise ein unverfälschtes Gefühl für Ehre und Freundestreue, tiefer Abscheu vor jeder Unredlichkeit, überhaupt eine innere, sittliche Gesundheit, welche zu der anwidernden Hohlheit der vornehmen Gesellschaft, die nur so wie faules Holz von ferne leuchtet, in den wirksamsten Gegensatz gestellt ist. Fritz verabscheut nichts mehr als dies, der Unschuld eines unerfahrenen Mädchens eine Falle zu stellen. „Höre", sagt er einmal zu Pätus, „wenn man gegen ein Herz, das sich nicht vertheidigen will noch kann, alle möglichen Batterien spielen läßt, um es — was soll ich sagen? zu zerstören, einzuäschern — so ist das unrecht, Bruder Pätus, ja sehr unrecht!" Mit dieser redlichen Gesinnung hat er Gustchen noch immer seine Treue bewahrt, wenn er auch im Taumel des Studentenlebens versäumt hat ihr zu schreiben. Nun, nachdem er ihr Schicksal erfahren, thut er im Edelmuth das Höchste, und heirathet sie trotz des Fehls, über den, wie Hebbel in der „Maria Magdalena" sagt, sonst kein

Mann hinwegkommt. Was zuletzt mit Läuffer geschieht, übergehe ich absichtlich mit Stillschweigen. Hier stoßen wir auf einen jener abscheulichen und monströsen Einfälle, mit denen Lenz fast regelmäßig den Eindruck seiner Stücke, wie eine reine Schrift durch einen häßlichen Klecks entstellt. —

Wenn Lenz im „Hofmeister" gelegentlich das Studentenleben auf Akademien scizzirt hat, so giebt er uns in den „Soldaten" eine durchgeführtere Zeichnung von dem Garnisonsleben der Officiere, wie er es in Straßburg studirt haben mochte. Freilich haben die Farben der Schilderung durchaus den grellen Auftrag der Satyre. Die Soldatenehre erscheint hier nur als etwas Aeußerliches; Gesinnung, Charakter und Bildung sind auf das Traurigste verwildert; eine gewisse Prahlerei mit Frivolität und Extravaganz gehört gleichsam mit zum soldatischen Auftreten. Die Tapferkeit und Bravour, die in Friedenszeiten pausiren muß, schlägt da in Roheit um; wilde Streiche, in denen aber kein Humor ist, müssen über die Langeweile hinüberhelfen. Daß in diesen Kreisen der weiblichen Unerfahrenheit gegenüber nur der Piratenstandpunct gilt, versteht sich von selbst; von der Devise der Soldaten in Göthe's Faust: „Mädchen und Burgen müssen sich geben," wird die gewissenloseste Anwendung gemacht. Ein Offizier, Namens Desportes, Edelmann aus dem Hennegau, treibt mit der leicht umgarnten Naivetät eines schönen Bürgermädchens aus Lille, der Tochter des Galanteriehändler Wesener, das schändlichste Spiel; er kirrt das unerfahrene, eitle Ding und selbst den kurzsichtigen Vater durch Heiraths-

versprechungen, vernichte ihren Ruf und macht sich, nachdem er ihr den Kopf verrückt, plötzlich aus dem Staub. Diese Alltagsgeschichte, die aber der Dichter durch die psychologische Behandlung bedeutend zu machen weiß, bildet den Hauptinhalt der Handlung; sie beginnt mit verliebtem, leichtfertigem Geschäker, und endigt mit tragischen Schmerzensschreien, die erschreckend durch den wüsten Lärm der Kaffeehaus- und Casernenscenen des Stückes fahren. Marie, die betrogene Geliebte des Desportes, ist schon im bedenklichsten Sinne des Wortes naiv; sie wird um ihrer Schönheit willen zu ihrem Verderben gehätschelt, ist vergnügungssüchtig, albern, voll Temperament, doch ohne Seele, von leerem Gemüth, doch von so heißem, lebhaften Blute, daß sie oft nicht weiß, wo sie vor Angst und Unruhe in der Stube bleiben soll — kurz, bis in die einzelnsten Züge hinein das trefflich studirte Bild eines reizenden Gänschens. Zum größten Unglück muß sie auch noch diesen thörichten Vater haben, dessen Eitelkeit sich nach kurzer Abwehr durch die Cavaliersliebschaft geschmeichelt fühlt. Ein trefflicher Junge, der ganz Anhänglichkeit und Treue ist, der Tuchhändler Stolzius aus Armentières, bewirbt sich um Marie, ja sie ist ihm schon halb und halb versprochen; was thut aber der Vater? Er giebt ihr selbst den Rath, mit dem sonst nur Basen und Gevatterinnen bei der Hand sind, den vornehmen Freier anzulocken, ohne aber mit dem bürgerlichen gleich gänzlich zu brechen. „Kannst noch einmal gnädige Frau werden," sagt er, indem er seine Tochter, die träumend auf ihrem Bette gesessen, küßt. „Man kann nicht wissen, was einem manchmal für ein Glück aufgehoben ist."

Maria. Aber Papa (etwas leise) was wird der arme Stolzius sagen?

Wesener. Du mußt darum den Stolzius nicht sogleich abschrecken, hör' einmal. — Nu, ich will Dir schon sagen, wie Du den Brief an ihn einzurichten hast. Unterdessen schlaf Sie gesund, Meerkatze.

Marie (küßt ihm die Hand). Gute Nacht, Papuschka! — (Da er fort ist, thut sie einen tiefen Seufzer, und tritt an's Fenster, indem sie sich aufschnürt). Das Herz ist mir so schwer. Ich glaube, es wird gewittern die Nacht. Wenn es einschlüge — (sieht in die Höhe, die Hände über ihre offene Brust schlagend). Gott, was hab' ich denn Böses gethan? — — Stolzius — ich lieb' Dich ja noch — aber wenn ich nun mein Glück besser machen kann — und Papa mir selber den Rath giebt (zieht die Gardine vor) ... trifft mich's, so trifft mich's, ich sterbe nicht anders als gerne (löscht ihr Licht aus).

Als Desportes nach der üblichen Hinterlassung unbezahlbarer Schulden verschwunden ist, schickt er Mary, einen seiner Freunde aus der Garnison, in Wesener's Haus. Er hat es darauf angelegt, ihn recht verliebt in sie zu machen, daß sie ihn selbst vielleicht vergesse. Albern wie das Mädchen ist, erwiedert sie die Galanterien des neuen Anbeters mit einer taktlosen Höflichkeit, die jeder Mißdeutung unterliegt. „Wenn er nun sein bester Freund ist, der uns allein noch Nachricht von ihm verschaffen kann" — so sagt sie zu der Mutter, die bedenklich den Kopf schüttelt. „Ich muß doch wohl höflich mit ihm sein, da er ja der Einzige ist, der mit ihm correspondirt!" Unter diesen Umständen ist genug dafür gethan, die Reputation des Mädchens völlig zu untergraben. Von der älteren, neidischen Schwester hört sie zuerst das Wort „Soldatenmensch," das der Klatsch der Weiber bald nachzischelt,

das durch die ganze Garnison mit wildem Hohngelächgelächter wiederhallt. Die Gräfin la Roche nimmt wohlmeinend gesinnt, das bethörte Mädchen in ihr Haus, um beruhigend, läuternd auf ihr Gemüth zu wirken, und sie dem Bereiche des Stadtgeredes zu entziehen, — doch es ist zu spät. Die Unruhe, die in ihr nagt und brennt, treibt sie fort, in die Welt hinaus, dem Verräther nach, von dem sie nicht lassen kann. Desportes, der davon erfährt, weiß das Zusammentreffen klüglich zu verhindern; welche Scene gäb' es bei den Eltern, dazu Schand' und Spott bei allen Cameraden! So irrt sie, ihrer Schmach und Verzweiflung überlassen, obdachlos umher, bis sie der Vater, der ihr nachgereist ist, halbverhungert auf der Straße findet.

Die eigentlich tragische Gestalt in dieser wilden Komödie ist Stolzius mit seiner bescheidenen, tiefinnerlichen Liebe, deren Wurzeln so fest in seinem Herzen sitzen, daß es darüber brechen muß. Er ist Soldat geworden, um dem Elenden recht nahe an den Leib zu rücken, der ihm das höchste Gut seines Lebens gestohlen. Bei aller Seelenqual harrt er aus, bis der rechte Augenblick für die Rache kommt. Desportes speist mit Mary, indeß Stolzius sie bedient. Der Inhalt des Gesprächs ist die Verführte, die Verlassene; Desportes spricht mit dem niedrigsten Hohn von ihr, die er doch selbst so elend gemacht. Aber während dieser Frevelreden schlingt er schon das Gift in sich hinein, das ihm Stolzius in die Suppe gemischt hat, nachdem er sich selbst den gleichen Tod bereitet. Im letzten Augenblick faßt er ihn an den Ohren, heftet sein ver-

zerrtes Gesicht auf das seinige, und ruft ihm mit fürchterlicher Stimme den Namen der Geliebten zu. „Ich bin es," sagt er sterbend, „dessen Braut du entehrtest. Wenn ihr nicht leben könnt, ohne Frauenzimmer unglücklich zu machen, warum wendet ihr euch an die, die euch auf's erste Wort glauben. Du bist gerächt, meine Marie .... ich sterbe vergnügt, da ich den mitnehmen kann!"

Und die Moral dieses socialen Nachtstücks? Sie ist düster und trostlos, wie der ganze Vorgang selbst. Der Dichter wollte den unnatürlichen Zustand der Ehelosigkeit in den großen Heeren, und die Rückwirkung desselben auf die Gesellschaft schildern. Auch der moderne Staat, heißt es zum Schlusse, fordere seine Menschenopfer; wie Andromeda in der Mythe jenem Monstrum dargebracht wurde, so seien jetzt die Soldaten das Ungeheuer, dem schon von Zeit zu Zeit ein unglückliches Frauenzimmer freiwillig aufgeopfert werden muß, damit die übrigen Gattinnen und Töchter verschont bleiben. —

Es ist bereits die zweite Gefallene, der wir in Lenzen's Stücken begegnen; die eine ist von der empfindsamen, die andere von der naiven Gattung. Das Interesse an diesem so oft wiederkehrenden Frauengeschick bekommt jetzt sein Recht in der Poesie; mit der Emancipation des natürlichen Gefühls erscheint auch die rührende Schwäche des Weibes in verändertem Licht. Welch' anderen Eindruck als die nüchterne Tugend einer Emilia Galotti, welche die starre Herrschaft der Grundsätze auch in's weibliche Gefühlsleben hinüber-

trägt, und die kalte Brust dem kalten Eisen heroisch darbietet, macht nun die sympathische Schuld dieser Magdalenengestalten, die jetzt in die Literatur einziehen — dieser schönen Büßerinnen mit niedergeschlagenen Augen, die menschlich fehlten, und denen viel verziehen wird, weil sie viel geliebt haben! Nicht lange mehr, und Faust's Gretchen tritt in die Mitte dieser Gestalten — als die Krone und die Vollendung derselben, bei der der begreiflichste Fehltritt des Weibes mit aller Glorie der Anmuth, mit aller warmen Fülle der Liebe verklärt ist, die der kalten, wohlassecurirten Tugend für immerdar abgeht.

Den weiblichen Figuren von Lenz fehlt zum Gretchentypus fast durchaus noch jene ideale Naivetät, deren Hauch diese schönste Blüthe deutscher Dichtung umathmet; sie haben viel zu viel derbe, aus bestimmten Lebenskreisen gegriffene Wahrheit an sich, um für eigentlich poetisch gelten zu können. Am meisten nähert sich noch jenem Typus eine Gestalt aus einer novellistischen Dichtung von Lenz; es ist Marie, die Tochter des Dorfschulzen in der Erzählung: „Zerbin oder die neuere Philosophie" (1776). Keine verzogene Bürgerprinzessin also, wie das „Marieel" in den „Soldaten," sondern ein Mädchen aus dem Volke; an jungfräulichem Reiz eine Blume, duftend und rein, aber zu nahe an den Weg gepflanzt, um nicht Gefahr zu laufen, daß sie zu ihrem Schaden gepflückt werde und hinwelke. Der Dichter schildert sie als ein schlankes rehfüßiges, immer heiteres und lustiges Mädchen. „Ihre Gutherzigkeit war ohne Gränzen; ihr Gesicht nicht fein,

aber die ganze Seele malte sich darin. Lesen mochte sie nicht, aber desto lieber tanzen, welches ihre Lebensgeister in der ihr so unnachahmbaren Munterkeit erhielt. Selbst ihr gewöhnlicher Gang war fast ein beständiger Tanz, und wenn sie sprach, jauchzte sie, nicht um damit zu gefallen, sondern weil das herzliche innerliche Vergnügen mit sich selbst und ihrem Zustande keinen andern Ausweg wußte." Dieses reizende Geschöpf nun verliert seine Unschuld an einen geistig überlegenen, aber innerlich haltlosen und zerrissenen Menschen, dem zum Faust freilich noch viel mehr fehlt, als ihr zum Gretchen. Der Moment des Ausgleitens ist mit hoher psychologischer Wahrheit geschildert. „Wie vieles kommt auf den Augenblick an," fügt Lenz sehr nachdrücklich bei, „zu wie vielen schrecklichen Katastrophen war nur die Zeit, die Verbindung oft kleiner unwichtig scheinender Ursachen die Lunte! Ach, daß unsere Richter auch dies auf die Wagschale legten, nicht die Handlung selbst, wie sie in's Auge fällt, sondern sie mit allen ihren Veranlassungen und zwingenden Ursachen richteten, ehe sie sie zu bestrafen das Herz hätten!" Marie muß ihren Fehl fürchterlich büßen. Sie bringt heimlich ein todtes Kind zur Welt, wird also nicht, wie das Gretchen im „Faust" zur Kindesmörderin — aber der Dichter will von einem grausamen Gesetze wissen, nach welchem verhehlte Schwangerschaft allein hinreichte, einer Weibsperson das Leben abzusprechen. So wird sie denn zum Tode verurtheilt. Die Scene im Gefängniß, wo sich ihr Vater, der Dorfschulze, auf eine zerbrochene Tonne niedersetzt, und durchaus den Vater

des Kindes erfahren will, den sie bis an's Ende edelsinnig verschweigt, gehört zu dem Ergreifendsten, was man lesen kann.*) Trotz allem Antheil, den das Schicksal des Mädchens erweckt, bleibt die Justiz bei ihrem Spruch — sie wird enthauptet. „Sie stand auf dem Schaffot," sagt der Dichter sehr bezeichnend für seine Anschauung, „etwa wie eine von den ersten Bekennerinnen des Christenthums, die für ihren Glauben Schmach und Martern getrost entgegensahen." Da wo die Welt roh und kaltherzig straft, erblickt er nur das reine Martyrium der Liebe.

Es lag einmal in der Zeit und der neuen Richtung der Empfindung, von Lenzen's „Zerbin" an bis auf Schiller's „Kindesmörderin" hinab, Stoffe dieser Art in die Poesie einzuführen, die nun wie Christus bei dem Falle mit der Ehebrecherin, die rein menschliche Theilnahme laut aufrief, und gegen das Pharisäerthum der öffentlichen Schicklichkeit entschieden Front machte. Unter diesen Umständen kann ich es nicht begreifen, was für ein Unrecht Wagner an Göthe begangen haben soll, indem er, ehe noch etwas vom Faust bekannt wurde, ein Trauerspiel: „Die Kindesmörderin" schrieb und veröffentlichte.**) „Ich erzählte ihm", theilt Göthe in „Dichtung und Wahrheit" mit, „meine Absicht mit Faust, besonders die Katastrophe von Gretchen. Er faßte das Sujet auf, und benützte es für ein Trauerspiel, „die

*) Siehe: Schriften von Lenz, III. Bd., S. 166.

**) Es erschien zu Leipzig 1776; dieselbe Jahreszahl ist auch dem „Zerbin" in der Tieck'schen Ausgabe vorangesetzt.

Kindesmörderin." Es war das erste Mal, daß mir Jemand etwas von meinen Vorsätzen wegschnappte; nachher habe ich dergleichen Gedankenraub und Vorwegnahme noch oft genug erlebt" ꝛc. Ein eigentlicher Gedankenraub liegt hier kaum vor; das von Wagner vorweggenommene Motiv ist eben nichts wie jene alte Geschichte, die ewig neu bleibt, auf hundertfache Art behandelt werden kann, und damals gerade an der poetischen Tagesordnung war. Von einer Entwendung kann nur da die Rede sein, wo es sich um eine eigentliche Erfindung, um eine originelle Fabel oder Verwicklung handelt; eine solche liegt aber dem Gretchen-Roman nicht zu Grunde, und ich wüßte fürwahr nicht, was Göthe Wagner'n Besonderes daraus hätte erzählen können, da doch alle Wirkung hier nur in der Psychologie, in der Schilderung der Seelenzustände und Affecte liegt. Uebrigens soll das Wagner'sche Stück, das ich nicht zu lesen Gelegenheit hatte, poetisch werthlos, trivial und roh sein; der Titel einer späteren Bearbeitung: „Evchen Humbrecht, oder: ihr Mütter merkt's euch" führt schon den Geleitschein der Bänkelsängermoral ausdrücklich mit sich. Göthe hätte also um so weniger diese verunglückte Concurrenz zu scheuen gebraucht. — —

Ich komme nun schließlich noch auf diejenigen Stücke von Lenz zu sprechen, die zu seinem eigenen Seelenleben, zu seinen Herzenserfahrungen in der unverkennbarsten Beziehung stehen, und wie oben bemerkt wurde, die volle Bedeutung von dichterischen Selbstbekenntnissen haben. Wenn auch nicht wie bei

Göthe, Briefwechsel und Annalen all' jene Bezüge belegen, so merkt man es doch hinreichend an dem hohen Hitzgrad der erregten Stimmung in diesen Productionen, wie sehr der Dichter mit seinem eigensten Selbst daran betheiligt war.

In dem Stücke „die Freunde machen den Philosophen" senken sich schon die Schatten der Schwermuth, der Muthlosigkeit lang und schwer hinab. Strephon, ein junger Deutscher, der „aus philosophischen Absichten" reist, ist wohl niemand anderer, als der Dichter selbst. Er hat in der Fremde an seinen neugewonnenen Freunden die bittersten Erfahrungen gemacht; sein bestes Wesen hat er an sie weggeschenkt, nur sein Schatten ist ihm geblieben, über sich selbst zu trauern. „Ich bin Allen Alles geworden, und bin am Ende nichts" — so klagt er dem Arist, einem Vetter aus der Heimath, vor. „Meine Kräfte sind verbraucht, das Oel der Lampe ist verzehrt. Alle meine Kenntnisse, meine Vorzüge sind in fremden Händen, es ist nichts mein geblieben, als der Gram über ihren Verlust. Ihr fragt wohl, was meine Freunde mir zu Leide gethan? Das eben ist's — sie haben mir nichts gethan — weder Liebes noch Leides, aber sie verlangten immer nur Dienste von mir. Wirkung ohne Gegenwirkung erstirbt endlich, all' meine Liebe war wie ein Mairegen, der auf einen kalten Felsen gießt, und dem nicht ein einziges belohnendes Veilchen nachkeimt . . . O hätte ich nur so viel Kraft noch übrig, böse zu scheinen; aber ich habe sie nicht! All' meine Fasern sind durch die lange Uebung so biegsam gewor-

den, meine Geister so willfahrend, daß ich vor dem Gedanken, Jemand etwas abzuschlagen, wie vor einem Verbrechen zusammenschauere“ . . . Trotz alledem hält er die dargebotene Rettungshand des alten Freundes nicht fest, der ihn mit aller Gewalt aus diesen lähmenden Beziehungen herausreißen, ihn wieder in die Heimath zurückführen möchte.

Arist. Ich rathe Euch Vetter, kommt mit mir. Die Gelegenheit kommt nicht wieder, und Euer Vater ist sehr aufgebracht —

Strephon. Schonet meiner!

Arist. Ich darf Eurer nicht schonen. Es sind schon acht Jahre, daß Ihr ihn nicht gesehen habt, daß Ihr so umherirrt und Euren nichtswürdigen Grillen folgt — —

Strephon. Vetter, das stille Land der Todten ist mir so fürchterlich und öde nicht, als mein Vaterland. Sogar im Traum, wenn Wallungen des Blutes mir recht angsthafte Bilder vor's Gesicht bringen wollen, so deucht mich's, ich sehe mein Vaterland.

Der Dichter ist ganz in dem Falle des Helden, der ja nur seinen eigenen Gemüthszustand zurückspiegelt. Auch ihm graute nach allen seinen Irrfahrten vor dem Gedanken der Heimkehr; seine Welt hat er in der Fremde nicht gefunden, aber das Idyll der Kindheit für immer verloren; die Erinnerung an die Heimath, an den zürnenden Vater war ihm wie eine Gewissensstimme. — Mit künstlicher Fassung rafft Strephon sich auf, als Arist immer dringender zur Abreise nöthigt; jetzt findet er sogar die Freunde, die ihn aussaugen, erträglich. „Im Grunde“, sagt er, vermehrt doch jeder dieser Leute meine innere Consistenz durch das, was er mir entzieht. Ich suche dann nach in

mir, ob ich nicht noch etwas habe, das sie mir nicht entziehen können, und das giebt mir einen gewissen Stolz, der mich über sie hinaussetzt, und mein Herz wieder ruhig macht."

Der wahre Grund aber, der seinen Fuß an die Stelle festbannt, ist eine unglückliche, schwärmerische Liebe, von der wahrsten Weihe der Empfindung, aber ebenso von jener übersensiblen, krankhaften Innerlichkeit der Leidenschaft, die sich in sich selber quält und verzehrt. Wie Strephon Seraphinen liebt, so muß der Dichter wohl selbst geliebt haben; seine Lyrik weis't ähnliche Symptome überreiztester Erregtheit auf. Strephon fühlt das ganze Gewicht seiner unglückseligen Bestimmung. Leidenschaft hätte er genug in der Brust, das Höchste zu wünschen, und doch zu wenig Muth und Kraft, was Anderes, als der Sclave seiner Dame zu sein. Was er empfindet und verschweigt, plaudert ihr mit hohler Beredtsamkeit ein Geck vor; sein höchstes Gefühl bleibt stumm. Die beobachtende, philosophisch reflectirende Haltung, die er bisher im Leben eingenommen, die Gewohnheit, sich den Freunden dienstfertig zu subordiniren, hat ihm auch den Muth, die wagende Zuversicht in der Liebe benommen. Selbst da, als ihm die Gewißheit voller Gegenneigung zu Theil wird, ist er eher geneigt sich der schmerzlichen Wollust der Resignation hinzugeben, als sich zum Entschlusse des freudigen Besitzes und Genusses aufzuraffen. Er, der sich zuletzt selbst den Weg zu seinem Glücke abgeschnitten, ist schon im Begriffe, einen tollen Entschluß der Verzweiflung auszuführen — da erreicht

er am Ende doch das Ziel seiner Wünsche — freilich durch ein echt Lenz'sche Excentricität, die nur an dem ursprünglichen Schluß von Göthe's Stella ein analoges Seitenstück findet. —

Wenn dieses Stück noch das Bild von dem Gemüthszustande des Dichters wie in einem dunklen, aber rein geschliffenen Spiegel auffängt, so wird im „Engländer" der widerspiegelnde Strahl vollends zur Flamme; wir sehen da nicht mehr in ein Bild, nur in heiße wildlodernde Glut. Die träumerische Schwermuth, das trübsinnig dumpfe Hinbrüten, welches die vorherrschende Stimmung Strephons ist, hat bei dem neuen Helden einer fieberischen Exaltation des Affects Platz gemacht, die bei solcher Ueberspannung aller Gemüthskräfte nur in Wahnsinn oder Tod enden kann. Das Stück ist nur Entwurf und Skizze; dem Dichter, in dessen Innern selbst es so mächtig tobte und stürmte, schien bereits jede Ruhe zur Ausführung und Gestaltung zu mangeln. Nicht anders als begreiflich: Die Nachwirkung der Leidenschaft für die Baronesse Adelaide von Waldner, die trostlose Verbannung aus ihrer Nähe nach seiner Ausweisung von Weimar begannen damals schon ihre zerstörende Wirkung in Lenzens Gemüthe.

Wenn Seraphine dem Stande nach schon hoch über Strephon steht, so ist jetzt das Ideal des Dichters vollends in fürstliche Höhe gehoben; seine Adelaide heißt hier Armida, und ist Prinzessin von Carignan. Ihre schwarzen Augen haben das Herz Robert Hot's, eines jungen Engländers, der in Turin verweilt, in

Flammen gesetzt und inspiriren ihn zu den größten Tollheiten. Jetzt steckt er in einem Musketierrock, und steht Wache vor ihrem Palaste, nun liegt er wieder als Savoyardenjunge bettelnd unter ihren Fenstern, und weint sein Weh hinaus in die Nacht. „Womit", klagt er, „hab' ich dich beleidigt, erzürnter Himmel, ihr kalten und freundlichen Sterne, die ihr so schön und so grausam auf mich niedersehet? Ach, auch darin ihr so ähnlich! Muß denn Alles gefühllos sein, was vollkommen ist, nur darum anbetungswürdig, weil es in sich selbst glücklich seine Anbeter nicht der Aufmerksamkeit würdig achtet." Auch bei ihm ist, wie bei Strephon die Leidenschaft durch die frühere Entsagung, durch das abstracte Gedankenleben, das er bisher geführt, nur noch mehr überreizt und gesteigert.

„Hab' ich nicht zwanzig Jahre mir Alles versagt, was die Menschen sich wünschen und erstreben? Wie ein Schulmeister mir den Kopf zerbrochen, über nichts gelebt als Büchern und leblosen, wesenlosen Dingen, wie ein abgezogener Spiritus in einer Flasche, der in sich selbst verraucht. Und nun — da ich das Antlitz finde, das mich für Alles entschädigen kann, das Antlitz, auf dem alle Glückseligkeit der Erde und des Himmels, wie in einem Brennpunkt vereinigt mir entgegenwinkt, das Lächeln, das meinen verschmachtenden Sinnen auf einmal zuzuwinken scheint: Hier ist Leben, Freude ohne Ende, Seligkeit ohne Gränzen . . . ach! ich muß, ich muß zu ihr, so wahr ein jeder Mensch einen Himmel sucht, weil er auf Erden nicht zufrieden werden kann."

So fluthet und ebbt seine Leidenschaft fortwährend zwischen heißem Begehren und wilder trostloser Klage auf und nieder. Vergebens sucht sein Vater und Lord Hamilton, dessen Tochter er heirathen soll, ihn den Banden dieser wahnwitzigen Liebe zu entreißen, der

nie Erhörung zu Theil werden kann. Was hilft es, daß man ihn gewaltsam in einen Taumel von Zerstreuungen zieht? Sein Herz ist unheilbar dahingenommen von der Macht jenes einen unseligen Gefühls. Der Kranke weiß seine Aerzte zu überlisten; „sie haben mich", sagt Robert, „wenigstens so weit gebracht, daß ich durch eine verstellte Gleichgiltigkeit ihr Argusauge betrügen und ihren bitteren Spöttereien über die schönste Thorheit meines Lebens ausweichen kann!" So täuscht er selbst das wachsame Auge des Vaters, daß dieser schon glaubt, es lasse sich mit ihm zur Besserung an. Hamilton bezweifelt es noch. „Wenn ein Mittel wäre, meint dieser, „ihm den Geschmack an Wollust und Behaglichkeit beizubringen; er hat sie nie gekostet — und wenn das so fortstürmt in seiner Seele, kann er sie auch nie kosten lernen" . . . Er sinnt darüber nach, wie man die gemeine Sinnlichkeit in ihm aufstacheln, wie man durch sie die ideale Flamme seiner edlen, aber thörichten Schwärmerei ersticken könne. Robert hat das Gespräch belauscht; wüthend stürzt er auf Lord Hamilton los und nennt ihn einen Nichtswürdigen. Dieser, schnell sich fassend, erwidert kalt: „Ich billige diese Hitze an Robert — sie steht seinen Jahren wohl an. Aber sie wird sich legen. Ich hoffe noch die Zeit zu erleben, da Robert über sich lachen wird." Er hat sich verrechnet, der überkluge, frostige Weltmann — die traurigste Katastrophe kommt früher, als es Jemand gedacht.

Lord Hot verkündet seinem Sohne die bevorstehende Vermählung der Prinzessin. Er fällt in Ohnmacht

— und wüthet dann gegen ſich ſelbſt wie ein Wahnſinniger. „Alſo ein Anderer“ — ſchwärmt er vor ſich hin — „wohl Einer, den ſie lang geliebt hat weil ſie ſo ernſtlich auf meine Heilung bedacht war . . . er wird ihr ganzes Herz feſſeln, und was wird für mich übrig bleiben? nicht einmal Mitleid, nicht ein einziger, verirrter Gedanke an mich — ganz aus ihrem Andenken verſchwunden, vernichtet — o daß ich mich nicht ſelbſt vernichten kann!“ Schon zuckt der Wahnwitz in ſeinen Nerven — da hat ihm die Politik des frivolen Hamilton ein Heilmittel ausgedacht, das ihn auf's Tiefſte empören, die Kataſtrophe nur beſchleunigen muß. Tognina, eine Buhlerin, verführeriſch geputzt, tritt herein — eine reizende Geſtalt, geeignet, einen Antonius von Padua zu verführen. Robert, der ſich anfangs voll Abſcheu von ihr wendet, faßt ſich ſpäter, und weiß mit jener eigenthümlichen Liſt der Wahnwitzigen die Wächter zu entfernen. „Seht“, ſagt er zu Tognina, indem er Armida's Porträt hervorzieht, „hier hab' ich ein Bild, das allein iſt Euch im Wege. Wenn Ihr Meiſterin von meinem Herzen werden wollt, gebt mir eine Scheere, daß ich es von dieſem Halſe löſe, an den ich es damals leider, ach auf ewig knüpfte!“ Indem ſie dieſelbe hervorzieht, reißt er ihr ſie raſch aus der Hand und ſticht ſich damit in die Gurgel. Die Wunde iſt tödtlich. Im Vorgefühl des Todes breitet er die Arme gen Himmel, durchſchauert von dem Gedanken des Jenſeits. „Furchtbarſtes aller Weſen! an deſſen Daſein ich ſo lange zweifelte, das ich zu meinem Troſte leugnete, ich fühle Dich —

Du, der du meine Seele hieher gesetzt, Du, der sie wieder in seine grausame Gewalt nimmt: nur nicht verbiete mir, daß ich ihrer nicht mehr denken darf. Eine lange, furchtbare Ewigkeit ohne sie . . . Sieh, Höllenqualen will ich dulden, wenn ich gesündigt habe — nur laß das Andenken an sie mir sie versüßen!" Jede Hilfe umsonst; der Wundarzt hat nichts mehr zu thun, höchstens noch der Beichtvater. Auch dieser ermahnt ihn vergebens, sein Herz von den Geschöpfen, an denen es zu sehr hing, zu dem Schöpfer zu wenden; während er ihm die Tröstungen der Religion anbietet, nimmt er das Bild hervor und küßt es, aufseufzend: „daß ich das hier lassen muß!" Noch im letzten Augenblicke vermag nicht der Glaube bei ihm an die Stelle der Liebe zu treten. „Bedenken Sie", spricht ihm der Beichtvater zu, „daß der Himmel Güter hat, die Ihnen noch unbekannt sind; Güter, die die irdischen so weit überstrahlen, als die Sonne das Licht der Kerzen" . . . Robert hebt das Bild in die Höhe, drückt es an's Gesicht, und mit den Worten: „Armida! Armida . . . Behaltet euern Himmel für euch" röchelt er sein Leben aus. — —

Die eben betrachtete dramatische Rhapsodie, in ihrer maßlosen Leidenschaftlichkeit wohl das heißeste Product der Sturm- und Drangperiode, steht gerade an der Gränze des lesbaren Theiles der Lenz'schen Schriften. In den späteren, die nach der Zeit seines Wahnsinns entstanden sind, spuken nur noch Schatten von Gedanken, zusammenhanglos, schemenhaft durch sein Gehirn; sie machen denselben traurigen Eindruck, wie etwa das

lallende, schwere Sprechen eines Paralysirten, und nur mit tiefstem Bedauern wendet man sich von diesem traurigen Bilde geistiger Verödung ab. Hellglühend, wie eine Flamme in reinem Sauerstoff zuckt die ganze poetische Kraft des Dichters noch einmal empor in den letzten Productionen vor Beginn der Geisteszerrüttung; unter heftigem Funkensprühen brennt sie rasch nieder, nur einen dürftigen Aschenrest zurücklassend, in dem eine matte Glut noch einige Zeit nachglimmt, bis endlich Alles zusammen erkaltet und erlischt. Das erste bewundernde Staunen, welches das Talent Lenzens erregte (Schröder, der den Hofmeister für die Bühne bearbeitete, fand bei Lenz sogar mehr dramatisches Element, als bei Göthe), hat allmälig völliger Gleichgiltigkeit Platz gemacht; das zerrissene und verspätete Erscheinen der einzelnen Werke trug auch nicht wenig Schuld, daß sie des rechten Momentes der Wirkung verfehlten und wie irrende Flämmchen vom Windzug der Zeit verweht wurden. Um so mehr Anspruch haben sie darauf, daß spätere Zeiten ihrer in gebührender Würdigung gedenken und ihre literar-geschichtliche Existenz retten; und wäre es aus keinem anderen Grunde, als aus dem, damit die Schilderung der literarischen Bewegung jener Epoche nicht unvollständig, nicht einseitig ausfalle. Wenn eine vulkanische Eruption erfolgt, so öffnen sich fast immer mehrere Krater zugleich; ebenso darf man einen so mächtigen Ausbruch lange zurückgedrängter und versperrter Kräfte, wie er damals in der Poesie erfolgte, nicht von Einem Punkte allein erfassen und darstellen wollen. Dies mag auch einiger-

maßen die ausführliche Besprechung rechtfertigen, die ich diesem Schriftsteller, weit hinaus über die äußere Symmetrie der übrigen Abtheilungen dieses Buches, hier zu Theil werden ließ.

B. Max Klinger.
(Johann Anton Leisewitz).

Ein zweiter Hauptkämpe unter den Stürmern und Drängern war M. Klinger, bei dessen mehr bekannter und zugänglicher Gestalt wir nicht so lange, wie bei Lenz, zu verweilen brauchen. Er war 1752 zu Frankfurt geboren, der Sohn eines Stadtartilleristen daselbst. Den Vater verlor er bald, studirte dann als Freischüler am Gymnasium, unterstützte durch das, was er im Privatunterricht gewann, die Mutter, und arbeitete sich so, stets rastlos und strebsam, an die Universität hinauf, die er 1772 zu Gießen bezog, um daselbst Jura zu studiren.

Wie von Lenz, so giebt Göthe auch von Klinger in „Dichtung und Wahrheit" ein lebendig gezeichnetes Charakterbild, in dem aber alle Züge und Farben weit günstiger sind als bei jenem. Sein Aeußeres bezeichnet er als sehr vortheilhaft, und das der Cotta'schen Ausgabe seiner Werke vorangestellte Portrait bestätigt es auch. Sein Betragen, sagt Göthe, war weder zuvorkommend, noch abstoßend, und wenn es nicht innerlich stürmte, gemäßigt. Er empfahl sich durch eine reine

Gemüthlichkeit, und ein unverkennbar entschiedener Charakter erwarb ihm Zutrauen. Auf ein ernstes Wesen war er, in frühester Jugend vaterlos, durch seine Lage hingewiesen; Alles, was an ihm war, hatte er sich selbst verschafft und geschaffen, so daß man ihm einen Zug stolzer Unabhängigkeit nicht verargte. Entschiedene, natürliche Anlagen, leichte Fassungskraft, treffliches Gedächtniß, Sprachengabe besaß er in hohem Grade. Rousseau's Werke sagten ihm vorzüglich zu. Emil war sein Haupt- und Grundbuch; — war er ja doch auch ein Kind der Natur, auch er hatte von unten angefangen; und so konnte er sich für einen der reinsten Jünger jenes Naturevangeliums ansehen und in Betracht seines ernsten Bestrebens, seines Betragens als Mensch und wackerer Sohn recht wohl ausrufen: Alles ist gut, wie es aus den Händen der Natur kommt! Aber ebenso, fährt Göthe weiter fort, mochte sich ihm die widerwärtige Erfahrung aufdrängen, daß sich unter den Händen der Menschen Alles verschlimmere. Er hatte nicht mit sich selbst, aber außer sich mit der Welt des Herkommens zu kämpfen, von deren Fesseln Rousseau den Menschen zu erlösen gedachte. In diesem Kampfe fühlte er sich gewaltsamer in sich zurückgetrieben, als daß er durchaus zu einer frohen und freudigen Ausbildung hätte gelangen können; vielmehr mußte er sich durchstürmen, durchdrängen; daher sich ein bitterer Zug in sein Wesen und ebenso auch in seine Productionen schlich.

Soweit das Bild Klinger's in Göthe's Selbstbiographie, dessen Züge ich nur etwas näher zusammenrückte.

Die freundschaftliche Beziehung Göthe's zu Klinger,

in Frankfurt noch auf keine Weise gestört, mag jedoch bald erkaltet sein; als er später auch nach Weimar kam, paßte er Göthe'n nicht mehr dahin; er war ihm dort „wie ein Splitter im Fleisch, der schwürt und sich herausschwüren wird." Die harte Heterogenität seines Wesens, wohl auch ein gewisser plebejischer Trotz gegenüber dem stets vornehmer werdenden Dichter-Aristokraten, trat wohl allzu schroff hervor; „Klinger kann nicht mit mir wandeln," schreibt Göthe an Merck, „ich hab's ihm gesagt, darüber er außer sich war und's nicht verstund, und ich ihm's nicht erklären konnte noch mochte." Es war doch auch zu stark, daß Klinger bei den Schießübungen, wie sie gewöhnlich im Gange des herzoglichen Wohnhauses stattfanden, einmal Göthe's Portrait zur Zielscheibe hinstellte, nach welchem denn auch wirklich geschossen wurde! In Weimar ging Göthe auf solche muthwillige und ausgelassene Scherze nicht mehr so leicht ein, wie früher in Straßburg, in Frankfurt oder Wetzlar.

Schon früher hatte die Seyler'sche Truppe Klinger als Theaterdichter beschäftigt, nachdem er sich durch sein Trauerspiel „die Zwillinge" einen Namen gemacht; nun da er in Weimar den Abschied bekommen, trat er wieder in die frühere Stellung zurück. Der nüchterne Nicolai bemerkt hämisch über dieses erneuerte Engagement: „Erst wollte Klinger in der Geschwindigkeit die Artillerie lernen, um nach Amerika zu gehen, und da mit Thatkraft die Freiheit zu verfechten. Er änderte aber kurz seinen Entschluß, und blieb bei Seylern, um Trauerspiele oder vielmehr Mordspiele zu

schreiben." Diesem Spott zum Trotz machte Klinger mit der Rüstigkeit, die in ihm lag, sich mit dem Leben einzulassen, gar bald seine Carriere. Es war seinem Wesen fern, an Verstimmungen und Enttäuschungen, gleich Lenz, ohne Widerstand hinzusiechen; was für diesen eine Todeswunde war, für ihn war es nur eine leichte Schramme; die Püffe und Stöße des Schicksals stählten in ihm nur die trotzende, wagende Kraft, die ihn, der sich aus niederer Sphäre emporgearbeitet, von Anfang an hob und mit Zuversicht durch's Leben weiterhalf.

Das Soldatenblut seiner Herkunft regte sich wieder in ihm; im baierischen Erbfolgekriege 1778 trat er in österreichische Militärdienste; nach dem Teschener Frieden finden wir ihn bei Schlosser in Emmendingen, dann bei Kayser, Hagenbach und Sarasin in der Schweiz. Nicht lange, da reist er mit württembergischen Empfehlungen nach Rußland ab, tritt dort in's Marinebataillon ein, und begleitet dann als dienstthuender Officier den Großfürsten Paul auf einer Reise nach Italien und Frankreich. In Rom macht er auf Heinse den Eindruck eines vornehmen, blasirten Russen; so viel Welt, die an ihn herantrat, hat ihn in kurzer Zeit gründlich verändert. Nach Rußland zurückgekehrt, steigt er von Stufe zu Stufe, verheirathet sich, wie man wissen will, mit einer natürlichen Tochter der Kaiserin Katharina, wird 1796 Generalmajor, 1811 Generallieutenant, und stirbt in ehrenvollem Ruhestand und hohem Alter 1831 zu Dorpat.

Wenn wir Lenz und Klinger entgegenhalten, welche verschiedene Lebensbahnen und Geschicke, von so nahe-

liegenden Punkten auslaufend, stellen sich uns dar! Beide waren gleichzeitig, in ihrem Jugendstreben scheinbar innig verwandt; Lenz aber, um Göthe's Wort zu wiederholen, zog als ein vorübergehendes Meteor nur augenblicklich über den Horizont der deutschen Dichtung hin und verschwand plötzlich, ohne im Leben eine Spur zurückzulassen — Klinger hingegen, als einflußreicher Schriftsteller, als hochgestellte Persönlichkeit im Staat, behauptete sich dauernd und mit Erfolg im Leben wie in der Literatur. Beide theilten die Richtung jugendlichen Ungestüm's und traten revolutionär gegen die poetischen Convenienzen auf — aber es war Sturm und Drang von verschiedener Art. Bei Lenz, dem mehr weiblich angelegten Jüngling, wühlte sich die Leidenschaft in's Innere hinein, und nagte und zehrte an seinem Gemüth; Klinger's rüstige, aber auch nüchternere Natur drängte sie nach Außen und machte ihr gelegentlich in tollen Kraftproducten Luft, ohne daß die qualmende Flamme des Affectes sein eigenstes, inneres Wesen umdüstert hätte. Jener war durchaus nicht im Stande, Plan und Absicht in sein Leben zu bringen, und den traumhaft umnebelten Blick für die Dinge der Welt zu schärfen; dieser besaß bei aller Poetenleidenschaft, die er mit der ganzen Epoche theilte, eine gewisse kalte, practische Berechnung, bei aller nur mehr äußerlichen Phantastik einen klaren, besonnenen Weltsinn, der sich rasch zurechtzufinden, günstige Umstände schnell für sich zu benützen verstand. So verlor sich das Leben des Einen, durch innere Kämpfe aufgerieben, in die Schatten cimmerischer Nacht, das des Anderen ar-

beitete sich auf zu der hellbeschienenen Höhe äußern Glücks, das freilich durch Erkältung des Gemüths, durch Ernüchterung der Phantasie erkauft war

In Klinger's Individualität ist die poetische Begabung nur *eine Seite*, die ihn nie ganz ausfüllt, und mit zunehmender Welterfahrung zwar maßvoller wird, aber auch verarmt. Ein unternehmender, auf das Leben gerichteter Drang tritt bei ihm von Anfang an hervor, und klingt auch in seinen Dichtungen an; sagt er doch einmal selbst, „es sei ihm bei allen seinen Schreibereien um nichts Anderes zu thun, als in einer vorgestellten Welt zu leben, *wenn er's nicht thätig in der wirklichen könne*." So lange ihm das practische Leben keinen Stoff darbietet, abenteuert er in der Phantasie und erträumt sich ein Feld für Leidenschaften und Thaten; sobald er aber das Leben erfahren und durchgemacht, bleibt ihm für die Dichtung kein anderer Inhalt mehr übrig, als nüchterne Beobachtungen, Verstandesreflexionen, kalte Ergebnisse der Welt- und Menschenkenntniß. Seine ganze Natur war mehr äußerlich und weltlich angelegt; er war zum mindesten ebenso sehr ein practisches wie poetisches Talent. Seine dichterische Kraft, obgleich höchst gewandt, beweglich, nach verschiedenen Seiten hin ausgreifend, hat nicht die geheimnißvolle Tiefe der vollen Ursprünglichkeit an sich; sie gleicht nicht jenen Strömen, die in den Höhlen der Erde verschwinden und dann mit mächtigem Erguß wieder hervorrauschen — es ist von vornan in ihr etwas Absichtliches, Bewußtes, ja beinahe Gemachtes.

Tieck nennt Klinger „beschränkter und kälter" als

Lenz. Man könnte vielleicht Verdacht gegen dieses Urtheil hegen; weiß man doch, wie die romantische Schule sich stark der Ansicht zuneigt, daß man echte, hohe Poesie mehr erleide als schaffe, und die passiven, von der dichterischen Stimmung pathologisch ergriffenen Naturen weit mehr die echte Dichterweihe hätten, als die activen, nach Außen wirkenden Talente. Doch hier hat der Altmeister der Romantik vollkommen Recht. Lenzens Dichtergabe war zugleich sein Schicksal, weil sein ganzer Beruf in Poesie aufging, und er auch an das Leben poetische Anforderungen stellte; bei Klinger wird oft sehr wild darauf losgestürmt, aber es ist dabei immer viel Spectakel und Renommisterei; die Einbildungskraft ist wohl sehr erhitzt, aber das Gemüth nicht sonderlich betheiligt. Da es ihm mit dem stürmenden Ungestüm seiner Jugendproducte kein so völliger Ernst war, so konnte er um so leichter im Alter darüber lachen; der russische Generalmajor erkannte nichts mehr davon an, was meist der Pädagogschüler in Frankfurt und der Studiosus in Gießen geschrieben. Klinger ist beinahe schon jenen Schriftstellern beizuzählen, die mehr dem, was in der Zeit, als was in ihnen selbst liegt, einen Ausdruck zu geben sich beeilen; er weiß sich, wie Gruppe etwas schroff, aber nicht unrichtig über ihn bemerkt, auch Fremdes schnell anzueignen und es wirksam zu verarbeiten, schwimmt mit dem Strom, geht den Neigungen des Publicums nach, und dies ohne festen, künstlerischen Halt. Alles ist bei ihm stark aufgetragen, aufgesteift, mehr Streben nach Kraft als wirkliche Kraft; in seinen Erstlingsstücken herrscht etwas Desperates, ja selbst Kan-

nibalisches vor, jene „starre Wildheit," wie Klinger es selbst nennt, der man die Absicht, in der Kraftrichtung so weit als möglich zu gehen, von Weitem anmerkt.*)

Klinger tritt nicht mit Göthe und Lenz gleichzeitig in die Schranken, sondern hält sich um einige Pferdelängen hinter ihnen; da es an der Zeit war, originell zu sein, so ahmt er vorläufig die Originalität Beider nach, freilich in so kühner Nacheiferung, daß man darin bald mehr als einen bloßen Nachahmer erkennen mochte. Das „leidende Weib", welches er noch vor seinem Eintritt an der Universität schrieb, schließt sich so genau in Ton und Manier an Lenz an, daß sich Tieck veranlaßt fand, es ohne weiters dem letzteren zuzuschreiben; ein zweites Stück von Klinger, „Otto", tritt ebenso unverkennbar in die Fußtapfen des Götz von Berlichingen. Wieland findet sich freilich nicht bewogen, in seinem „Mercur" von der letzteren Nachbildung viel Rühmliches zu sagen. Die Situationen und Figuren entsprächen einander fast durchgängig; der Charakter des Götz sei an drei Gestalten vertheilt, Elisabeth, Marie, Adelheid, Weislingen, der Bischof, selbst Georg fänden in dem Klinger'schen Stücke ihr entsprechendes Nachbild; die Stelle des heimlichen Gerichtes vertrete die Inquisition. Alles in Allem werde man da nur einen schwachen Widerschein dessen bemerken, was man mit Recht an dem Original, dem Götz von Berlichingen von Göthe, bewundere.**) —

*) Gruppe: Reinhold Lenz, Leben und Werke, S. 343.

**) Wieland's Mercur: Jahrgang 1775; im dritten Quartal, S. 177 f.

Mag dieses Urtheil immerhin seine Richtigkeit haben — so zeigt der junge Dichter doch darin eine seltene Gelenkigkeit und aneignende Kraft des Talents, daß er nach zwei Seiten hin das Neueste zu erfassen, und ebenso die vertiefte, bürgerliche Tragik Lenzens, wie die farbenreichere Charakteristik Göthe's mit ihrer historischen Romantik an sich heranzuziehen suchte.

Auf eigenen Füßen aber steht Klinger bereits in dem interessanten Schauspiel „Sturm und Drang", welches schon deshalb merkwürdig ist, weil sein Titel das Schlagwort für die ganze Literaturepoche hergegeben. Das Stück ist, wie überhaupt die Jugendwerke des Dichters, selten geworden; zum letzten Male erscheint es, so viel ich weiß, in der Ausgabe der Klinger'schen Theaterstücke aus dem J. 1786—87 abgedruckt.*) Eine ziemlich ausreichende Vorstellung davon erhält man indeß durch die sorgfältige Analyse desselben und die Proben, die Prutz in seiner trefflichen „Geschichte des deutschen Theaters" mittheilt.

Die Handlung spielt da, wo des Dichters eigene Wünsche in seiner Jugend waren: in Amerika. In dem jungen noch nicht entkräfteten Welttheil, da glaubte er, sei noch Raum für Sturm und Drang, für modernes Heroenthum, für abenteuernde Thatlust. Die Feindschaft einer schottischen und einer englischen Familie soll hier unter abenteuerlichen Verwicklungen ausgekämpft werden; in beiden Familien steckt als Grundzug

*) Vergl. die Angaben über die Editionen von Klinger in Gödecke's Grundriß der Geschichte der deutschen Dichtung, S. 671.

jene Wüthrichsnatur, zu der Klinger häufig seine Charakterzeichnung forcirt. Ohne den Gang der Handlung weiter zu verfolgen, wollen wir unsere Aufmerksamkeit nur einer interessanten Gruppe zuwenden: es sind drei junge Genossen, die nach mannigfachen Abenteuern auf amerikanischem Boden angelangt sind, und alle drei gegen die Convenienz des alten Welttheils, dessen einförmige, öde Civilisation keine Originale verträgt, den tiefsten Ekel und Abscheu empfinden. Da ist der thatendurstige Kraftmensch Wild, dem der Dichter seinen eigenen Puls gegeben, der Phantast La Feu, ein Schwärmer mit romantischer Ironie, der mit Bewußtsein sich der Täuschung hingiebt, und Blasius, der Blasirte, der mit jedem Interesse total fertig geworden ist und sich nur noch langweilt. So verschieden in sich dieses Kleeblatt von Europamüden zu sein scheint, so gehört es doch zusammen: der Gegensatz zur Wirklichkeit ist allen Dreien gemein; Wild's forcirtes Heroenthun ist ebenso phantastisch, wie La Feu's Träumerei, und wenn jener sich ausgestürmt, dieser sich ausgeschwärmt haben wird, so haben beide die Zukunft des Blasius, die Abspannung und Erschlaffung der Blasirtheit vor sich. Für die heiße Erregtheit, den kühnen energischen Wurf der Sprache in diesem Stücke mag folgende Probe als Beleg dienen. Wild tritt mit den Worten auf:

Heida! nun einmal in Tumult und Lärmen, daß die Sinne herumfahren, wie Dachfahnen beim Sturm. Das wilde Geräusch hat mir schon so viel Wohlsein entgegengebrüllt, daß mir's wirklich anfängt, ein wenig besser zu werden. So viel hundert Meilen gereist, um Dich in vergessenden Lärmen zu bringen, tolles Herz!

Du sollst mir's danken . . . Ha, tobe und spanne Dich nun aus, labe Dich im Wirwarr! . . . Wir sind im Krieg, mitten im Krieg, und in Amerika! Ha, laßt mich's nur recht fühlen auf amerikanischem Boden, wie hier Alles neu, Alles bedeutend ist ꝛc."

Blasius ist über Wild aufgebracht, weil ihn dieser mit seiner Raserei durch die ganze Welt schleppt, und will sich mit ihm schlagen. Wild erwidert:

Mit Dir schießen? Ha, ha! (hält ihm eine Pistole vor) Sieh' in's Mundloch, und sag', ob Dir's nicht größer vorkommt, als ein Thor in London? Sei gescheidt, Freund! Ich brauch' und lieb' Euch, und ihr mich vielleicht auch. Der Teufel konnte keine größeren Narren und Unglücksvögel zusammenführen, als uns. Deswegen müssen wir zusammenbleiben, und auch des Spaßes halber. Unser Unglück kömmt aus unserer eigenen Stimmung des Herzens, die Welt hat dabei gethan, aber weniger als wir.

Dies ist wenigstens ein aufrichtiges Geständniß. Wild wird nach dem ersten Anlauf des Affects wieder düster und trübsinnig, ja er geräth in eine Hamlet'sche Stimmung. Auf die Springfluth der Leidenschaft folgt immer um so tiefere Ebbe.

Es ist mir wieder so taub vor'm Sinn, so gar dumpf. Ich will mich über eine Trommel spannen lassen, um eine neue Ausdehnung zu kriegen. Mir ist so weh wieder. O ich könnte in dem Raum einer Pistole existiren, bis mich eine Hand in die Luft knallte . . .

O Unbestimmtheit! wie weit, wie schief führst du den Menschen!

Um aus der gräßlichen Unbehaglichkeit und Unbestimmtheit zu kommen, mußt' ich fliehen. Ich meinte, die Erde wankte unter mir, so ungewiß waren meine Tritte. Alle guten Menschen, die sich für mich interessirten, hab' ich durch meine Gegenwart geplagt, weil sie mir nicht helfen konnten.

Blasius. Sag' lieber, nicht wollten.

Wild. Ja, sie wollten. Ich mußte überall die Flucht ergreifen. Bin Alles gewesen, ward Handlanger, um was zu

sein. Lebte auf den Alpen, weidete die Ziegen, lag Tag und Nacht unter dem unendlichen Gewölbe des Himmels, von den Winden gekühlt und von innerem Feuer gebrannt. Nirgend's Ruh, nirgend's Rast. — Seht, so strotze ich voll Kraft und Gesundheit, und kann mich nicht aufreiben. Ich will die Campagne hier mitmachen als Volontair, da kann ich meine Seele ausrecken, und thun sie mir den Dienst und schießen mich nieder, gut dann! . . .

Liegt nicht in diesen Expectorationen auch eine ganz richtige Selbsterkenntniß? „O Unbestimmtheit, wie weit, wie schief führst du den Menschen" — dies möchte man unwillkürlich und wiederholt ausrufen, wenn man die dichterischen Productionen der Stürmer und Dränger liest.

Nicht blos zufällig steht Klinger's „Sturm und Drang" als das eponyme Werk da, nach dem man die ganze Epoche taufte. Der originelle Bund der drei Unglücksvögel, die uns der Dichter hier vorführt, repräsentirt so recht die Hauptformen des imaginairen Unglücks und der Zerrissenheit, die damals in der Literatur tobte, schwärmte, renommirte und seufzte — es sind zudem nicht blos individuelle Stimmungen, sondern die Grundtöne der ganzen Richtung, die da angeschlagen sind, und in den bezeichnendsten Wendungen modulirt werden. Bei Lenz kehrt die Charakterform des Zerrissenen gleichfalls in verschiedenen Gestalten wieder, aber immer auf ganz besondere Zustände und Gemüthslagen bezogen, nicht wie hier schon fast zum Gattungstypus ausgeprägt; dabei ist der Ausdruck der Verstimmung in Lenzens Charakteristik weicher, innerlicher, nervöser, während bei Klinger Alles in grelleren Farben, in greifbarer Bestimmtheit nach Außen tritt. Strephon.

eine Figur, die Lenz so recht aus seinem Inneren geholt, vergleicht sich mit angefressenen Früchten, die immer noch ihre Röthe behalten; so könne auch er die Gestalt der Liebe nicht ablegen, obschon das Herz ihm zerfressen und bitter sei. Dies ist für Lenz charakteristisch: seine Zerrissenen wühlen, wie Strephon, nur in ihrem eigenen Herzen, wüthen und rasen, wie Robert Hot, höchstens gegen sich selbst, nie gegen Andere. Jene von Klinger dagegen, Wild obenan, thun erstaunlich wüthig und böse, schauen sehr ingrimmig d'rein, und stampfen und toben ihre Verbitterung in die Welt hinaus, bis die Coulissen wanken.

Die Aufregung dieser verrückten und zerfahrenen Kraftmenschen steigert sich nicht selten, wie schon angedeutet wurde, zu einer Art cannibalischer Extase. Wild ist oft in jener Stimmung, in der er das Fleisch seiner Feinde fressen möchte; Franz, des Geheimraths Sohn, in dem Trauerspiel „das leidende Weib" macht seiner Wuth über einen Nichtswürdigen in folgender Weise Luft: „O der verfluchte Hund! er ist weg, ich soll sein Blut nicht haben, um d'rin zu baden mit meinen beiden Händen ... daß ich ihn hätte in meiner Gewalt, wie wollt' ich ihm seine verfluchte Zunge aus dem Halse reißen, heiß braten, und ihm die Augen mit ausbrennen!" Das ist allerdings sehr stark; aber auch in der ersten Ausgabe des Clavigo kamen Stellen vor, welche schon die damalige Kritik cannibalisch fand. Beaumarchais sagt da in der höchsten Exaltation der Rachgier: „Fangen wollt' ich ihn lebendig und an einen Pfahl gebunden, stückweise seine Glieder ablösen, vor seinem

Angesichte braten, und mir's schmecken lassen und euch auftischen, Weiber!" Was würde wohl der feine französische Schriftsteller dazu gesagt haben, wenn er um die anthropophagischen Gelüste seines Doppelgängers auf der deutschen Bühne gewußt hätte? Doch diese Wüthigkeit gehört einmal zur Signatur der Zeit; noch in Schillers Jugenddramen giebt es solcher bluttriefender Tiraden die Menge.

Neben diesem Pathos, das sich in wilden Kraftphrasen austobt, geht ein Humor einher, der noch weit mehr Verzerrung und Grimasse ist, und durch die gesuchte Ungeheuerlichkeit seiner Einfälle vollends jedes erlaubte Maß übersteigt. So kommt in Klinger's „Sturm und Drang" unter Anderem ein Seecapitain, Namens Boyet vor, ein Ungethüm, das um sich schlägt und beißt, und nur für ein einziges Wesen eine leidenschaftliche Zuneigung hat: es ist dies ein Mohrenknabe, mehr Leibaffe, als Mensch, der von seinem Herrn abwechselnd geherzt, gekneipt, an den Haaren gezerrt wird — Alles aus Liebe. Hören wir uns einmal ein Stück Conversation zwischen den beiden an.

Capitain. Kleiner Junge! bleib hier, süßer Knabe!

Mohr. Rauher Capitain! Was willst Du?

Capitain. Willst Du Dich für mich todtschießen lassen?

Mohr. Hier steh' ich schon, guter Capitain. Du hast mir aber weh gethan. Du bist manchmal so toll wie der Tiger, Du Seekrebs! Sieh' auf meinem Rücken liegen Beulen wie meine Faust, harter Capitain!

Capitain. Weil ich Dich lieb habe, Affe!

Mohr (seine Stirne küssend). Schinde mich! Zieh' mir die Haut über den Kopf, wilder Capitain. Bin Dein Junge, bin Dein Affe, Dein Soley, Dein Hund! hast meinem Vater das Leben

und die Freiheit gegeben. (Capitain kneipt ihn). O weh, was kneipst Du mich?

Capitain. Hab' Dich lieb.

Mohr. Guter Capitain! Tigerthier: toller Capitain! Mein Blut im Leib hat Dich lieb, und klopft unter der Haut.

Capitain. Zuckerrohr von einem Mohrenjungen! willst Du Schläge haben? ꝛc. ꝛc.

In diesem Ton geht es noch weiter fort. Finden wir uns übrigens in diesem fratzenhaften Humor nicht schon an die grotesken Erfindungen der französischen Neuromantiker gemahnt? Ist man nicht versucht, diesen Capitain mit seiner bestienhaften Wildheit und zärtlichen Brutalität schon fast für eine Victor Hugo'sche Figur anzusehen? Ueberhaupt scheint mir Klinger in dem Streben nach forcirten Effecten, in dem Aufsuchen des möglichst Außergewöhnlichen und Frappanten, in der berechneten Extravaganz, wenn ich so sagen darf, einen den modernen Franzosen verwandteren Zug zu haben, als irgend ein anderer deutscher Schriftsteller jener Zeit; nur wenn er, was häufig geschieht, in Schwärmerei zurückfällt oder reflectirt, dann ist er wieder ein ganzer Deutscher.

Die Bühne gewann Klinger nach den ersten vergeblichen Anläufen mit dem Trauerspiel: „Die Zwillinge." Es ist das Hauptwerk seiner Sturm- und Drangzeit, das einzige seiner Jugendstücke, welches er später noch gelten ließ und mit einigen Veränderungen in die Sammlung seiner approbirten Dramen aufnahm.

Wie „Die Zwillinge" ein Preisstück wurden, darüber giebt uns die Vorrede zum „Hamburgischen Theater"

(1776), in welchem das Klinger'sche Trauerspiel zum erstenmal gedruckt wurde, die nöthige Auskunft. Sophie Charlotte Ackermann und F. L. Schröder hatten im Jahre 1775 eine Preisbewerbung ausgeschrieben, bei der ausdrücklich hervorgehoben wurde, daß „obgleich Trauerspiele in Versen nicht ganz ausgeschlossen sein sollten, gleichwohl die in Prosa, bei sonst gleicher Güte, viel lieber sein würden". Wie begreiflich; war doch damals als Gegenschlag gegen die Despotie des Alexandriner's die Zeit des zwanglosen Naturalismus für das Drama und die Schauspielkunst gekommen, und es ist bekannt, welche Mühe es später Göthe und Schiller kostete, den Vers auf der Bühne wieder zur Geltung zu bringen! „Nun war es sonderbar", fährt der Bericht weiter fort, „daß kurze Zeit auf einander drei Trauerspiele eingesandt wurden, die alle drei den Brudermord zum Gegenstande hatten. Das erste: „Die unglücklichen Brüder", war zu leer an Handlung, nicht überdacht und reif genug, obschon einige vortheilhaft angelegte Scenen Erwartung erregten, die aber unbefriedigt blieb. Das zweite hieß: „Julius von Tarent"; handlungsvoll, schön dialogirt, voll Nerv und Geist; Alles entdeckt den Kenner der Leidenschaft, den denkenden Kopf, den Sprecher des menschlichen Herzens — kurz den Dichter von Talenten; es war des Preises entschieden werth, bis ihm das dritte: „Die Zwillinge" denselben dadurch abgewann, daß es die mächtige, gewaltige Triebfeder der unentschieden gebliebenen Erstgeburt voraus hatte."

Es ist für die Richtung jener Zeit bezeichnend,

daß ihr das wildgeniale Stück von Klinger mit seiner herben Leidenschaftlichkeit und seinem trüben Colorit mehr zusagte, als die weicher gestimmte, dramatische Dichtung von Leisewitz, in der Farben und Töne harmonischer in einander fließen, und der tragische Abgrund mit allen jenen Blüthen der Sentimentalität umpflanzt ist, die in dem Dichtergarten des Göttinger Bundes so sorgsam gepflegt wurden. Bei späteren Lesern hat die Tragödie von Leisewitz entschieden mehr Sympathie gefunden, nicht immer ist aber das sympathischere Stück darum auch das bedeutendere.

Zunächst ein Wort über das Motiv selbst, das den Concurrenzstücken zu Grunde lag. Der Brudermord gehört nach einer bekannten Hausregel in der Poetik des Aristoteles unter die Stoffe, die vorzugsweise Furcht und Mitleid zu erregen geeignet sind; denn, so heißt es dort, „wenn ein Feind den andern tödtet, so liegt weder in der Handlung selbst, noch in dem Vorhaben etwas Mitleidbewegendes; bricht aber zerstörende Leidenschaft in Verhältnissen aus, deren Wesen die Liebe ist, wie wenn ein Bruder den Bruder, oder ein Sohn den Vater, oder eine Mutter den Sohn, oder ein Sohn die Mutter tödtet oder tödten will, — solche Stoffe muß man suchen". Gut! nur sind sie für den modernen Dichter auch gesuchte Stoffe im bedenklichen Sinne des Wortes. Die antike Mythe mit ihren düstern Schicksalsfügungen, die Geschichten der Königshäuser aus der Heroenzeit mit ihren forterbenden Freveln boten Anhalt genug zu solchen Darstellungen, wo der Haß das eigene Haus durchwühlte und der Bruder

gegen den Bruder die Hand blutlechzend erhob. Dann war aber die Verkehrung des natürlichsten Gefühls ein Werk des Rachegeistes, der von Alters her das Haus durchstürmte; die Saat war von dunkler Hand bereits gesäet, von der man blos die blutige Ernte in den Leidenschaften aufgehen und reifen sah. Nur so konnte das Unnatürliche dem Gemüthe faßlich gemacht werden, indem man dem Verhängnisse daran den wesentlichsten Antheil gab, und die Hälfte der ungeheuren Schuld in den Abgrund des Fatum's fallen ließ. Für den modernen Dichter ist die Aufgabe ganz anders gestellt, wenn er ein derartiges Motiv zu behandeln sich vorsetzt. Ein Problem, welches so eigentlich nur für die Schicksalstragödie paßt, soll da auf dem Boden der Charaktertragödie gelöst werden; es soll das Unnatürliche auf natürlichem Wege erklärt, aus der Anlage und Entwicklung der Charaktere, aus ihrer Reibung und Gegenwirkung allein jene Entartung des Gefühls begreiflich gemacht werden, für die den Alten durch die einfache Hinweisung auf das Schicksal jede Erklärung erspart war. Eine neuere Tragödie auf den Brudermord war ein wahres Bravourstück für die Charakterdarstellung, dessen Lösung, wie alle Bravour in der Kunst, nicht ohne Absichtlichkeit und Ueberschreitung des natürlichen Maßes ablaufen konnte. Als Schiller später dieses Motiv wieder ergriff, führte es ihn von selbst auf die Form der alten Schicksalstragödie zurück; es ist sehr die Frage, ob man ihm die Erneuerung der letzteren zu danken habe, aber darin lag doch ein richtiges künstlerisches Gefühl, daß er erkannte, dieser Stoff sei

ohne Zuhilfenahme des Fatums nicht gut anzufassen. Noch in anderer Hinsicht war die Wahl des Sujets keine glückliche. Es hat etwas Kaltes, an ein Schulthema Mahnendes, steht überhaupt zu unserem Gefühlsleben in keiner näheren Beziehung; einer Aufgabe der Art hätte sich allenfalls Weiße mit dem nöthigen Alexandrinergepolter auch entledigen können. Anders ist es mit dem Motiv der Kindesmörderin, welches damals wiederholt auftauchte. Hier bietet sich ein Stoff von naheliegender, ergreifender Wirkung dar, der auch psychologisch rein gelöst werden kann, wo der sinnverwirrende Drang der Umstände, die sittlichen Vorurtheile der Gesellschaft an starrem Zwang dem antiken Fatum nichts nachgeben, um das Weib in eine solche That abirren zu lassen. Wo findet sich aber für den Brudermord unter den modernen Verhältnissen der starke, tragische Beweggrund? Allen feindlichen Brüdern auf der Bühne merkt man daher die Herkunft von dem thebanischen Paar, von Eteokles und Polynices, deutlich an. Der antike Conflict der Herrschaftsfrage, die heroische Nebenbuhlerschaft des Kraftgefühls liegt zu Grunde; um die Leidenschaften in Bewegung zu setzen, fügt man das romantische Motiv der Liebe hinzu, die auf denselben Gegenstand fällt: das ist so ziemlich Alles, was man für diese Fabel zu thun vermag, die immer nur Fabel bleibt, und nie zum ergreifenden Lebensbild beseelt werden kann. Wir wollen nun sehen, was Klinger, und was Leisewitz dem Stoffe abzugewinnen suchten.

Guelfo, der Held des Klinger'schen Trauerspiels,

ist der verkannte, der zurückgesetzte Kraftmensch; er fühlt sich, daß er mit diesen Muskeln voll Drang der erste Mann Italiens hätte werden können, wenn nicht sein Vater den Keim wahrer Größe aus unnatürlicher Abneigung in seiner Brust erdrückt hätte. Da soll er, wie Herkules bei all' seiner Heldenstärke nur dienen, während seinem Zwillingsbruder Ferdinando, dem weniger bedeutenden, aber weltgewandten, klugen Charakter, der Vorzug der Herrschaft, das reiche Erbe des Vaters bestimmt ist! „Was hilft es", ruft er stampfend aus, „wenn ich mit geballter Faust vor die Stirn schlage, mit dem Winde heule, droh' und lärme, und bei alldem nur Kartenhäuser baue! Der Junge wird gekos't, geliebt von Vater und Mutter, und ich stehe allenthalben in der Rechnung, ein garstiges Nichts." — Wiederholt forscht er nach, ob er, ob Ferdinando wirklich der Erstgeborne sei. Der Arzt, der bei der Niederkunft seiner Mutter gewesen, antwortet ausweichend; die Mutter selbst, dringend befragt, bestätigt, Ferdinando sei es doch. „Woran habt Ihr erkannt, daß er es ist?" — „Ich weiß nicht; Dein Vater sagt's. Als das Leben mir wieder zurückkehrte, hielt ich Euch Beide, und fühlte nur die Freude, Euch zu haben. Guelfo — Du mußt der Zweitgebor'ne sein, ich litt mehr und liebe Dich stärker!" Immer tiefer wühlt sich die Verbitterung in sein Herz; nur wenn er mit der Mutter spricht, thaut die Liebe aus seinem Auge unter den Wetterwolken der finstern Stirne; dem Vater tritt er mit dem ganzen Trotz seines düsteren Gemüthes gegenüber, da beißt er die Zähne, zieht die Faust zusammen, steht

vor ihm da, wie vor dem Feinde. Etwas Unheimliches gährt und brütet in seinem Sinn; darauf deutet sein wild-ernsthaftes Wesen, sein starrer, in sich nagender Blick. Der greise Guelfo selbst zittert vor ihm; er fühlt sich zu alt und schwach, ihn noch zu bändigen. „Immer liegt er im Forste und badet seine Hände in der armen Thiere Blut. Kommt er einmal zurück, vergräbt er sich, und weh' dem, der ihm naht." Seine einzige Gesellschaft ist der bleiche, trübe Grimaldi. Die Melancholie dieses unheilbar Zerrissenen, das ist der dunkle Spiegel, in dem sich Guelfo fortwährend beschaut. Der überfüllt sein Gemüth noch mehr mit Bitterkeit — mit seinen Seufzern über Welt und Schicksal facht er nur die düstere Glut von Guelfo's Leidenschaft an.

Ferdinando, der glatt und geschmeidig, wie des Bruders Haß ihn beschuldigt, sich in die Gunst des Vaters geschmeichelt — kreuzt aber nicht blos Guelfo's Ehrgeiz, sondern auch seine Liebe; die schöne Camilla, für die der rauhe Guelfo glühte, der kluge Fernando errang sie für sich. „Himmel und Erde!" ruft er schmerzvoll aus, „wenn ich der Wonne gedenke, in der ich schwebte, da ich ihre Gestalt in aller Glorie der Schönheit vor mir sah! Nur ich kann ihren ganzen Werth fühlen, nur ich das Weib in ihr erkennen, die den Ruhm des Tapferen zu dem ihren machen konnte. Er sieht nur die reiche Erbin in ihr, berechnet den Betrag ihrer Güter." Mit bebenden Lippen, Fieberglut in den Augen, begrüßt er die Braut des verhaßten Bruders bei ihrem Eintritt in's väterliche Haus. „Wann war

es doch," sagt er zu ihr, „da ich Euch das letztemal sah . . . Wenn ich mich recht besinne, schicktet Ihr mir Balsam für meine aufgerissenen Hände, die ich davon hatte, daß die Pferde scheu wurden, und mit meiner Camilla davon rennen wollten. Ich fiel ihnen in die Mähnen, und hielt sie, daß sie standen, wie die Lämmer. Ha, mich dünkt, ich müßte den Blitz des Himmels ergreifen können, wenn er Euch drohend herabschösse!" Der Schmerz, die Geliebte vom Bruder sich entrissen zu sehen, steigert Guelfo's Wuth bis zum Wahnsinn; ein Schlag mit einer Lanze, den ihm der starre Vater gab, weil er wieder Ferdinando's Erstgeburtsrecht hohnlachend in Zweifel zog — schmerzt den Ergrimmten bis hinein in die Seele. Draußen ist Sturm; das rechte Wetter für den Zustand seines Gemüths, in dem ein fürchterlicher Entschluß auf- und niedersteigt.

Ha, verfolgt mich Alles? alle Dämonen und Gespenster der Nacht? Mein böser Geist hängt mir auf dem Nacken, er verläßt mich nicht, stiert mich aus allen Winkeln an. Vergifte mir jedes Fäserchen meines Herzens! Wühle giftig in meinem Blut . . . Hu, was martert den Guelfo? Dumpf tönen die Glocken — der Sturm saust über den Arno — eine schöne Nacht! Ferdinand, gieb mir das Weib! gieb mir die Erstgeburt! . . . Das Schicksal sprach's aus, Du mußt! Blutig schwingt der Todesengel das Würgeschwert über mich, und berührt meine Seele. Nun erst ist Entschluß da! Vollbringen ist da! Alle guten Geister verhüllten ihr Haupt, und weinten eine Zähre über den verfluchten, ausgestoßenen Guelfo. Ich muß — im Sturme sausen die bösen Geister — Guelfo, du mußt!

Alle die wilden Kräfte seiner Natur flammen in ihm auf; nur durch ein Verbrechen kann er sich von der Last seines Hasses befreien. „Er schlug mich mit

der Lanze. Ich schwieg; er hörte auf, mir Vater zu sein. Nun will auch ich hineinschlagen, Alter! Rauf deine weißen Haare!“ Vor Ingrimm bebend, erzählt er Grimaldi, wie sie ihn hinausstießen, Ferdinando mit Thränen netzten und schrien: Einziger, rette uns vor seinem Wahnsinn! Er habe es gehört, wie dieser es über sich nahm, bei Sonnenaufgang im Forst ihn aufzusuchen und ihn von seinem Wahnsinn zu heilen. Dort also will Guelfo den Bruder treffen.

Während sich Camilla zum Brautfeste schmückt, geschieht die furchtbare That. Eine ahnungsschwere Stimmung begleitet die Vorbereitungen zur Hochzeit. „Ich fürchte,“ sagt der alte Guelfo, „ein großes Unglück droht meinem Hause. Es sind fürchterliche Zeichen diese Nacht geschehen. Der Wächter will die Todtenglocken von den nächsten Klöstern her gehört haben. Man trug Leichen an ihm vorüber und verhüllte Männer wehklagten durch den Sturm.“ Nicht lange, da sprengt Ferdinando's Pferd ledig daher; bald folgt Guelfo. Er fühlt das Zeichen des Mordes auf seiner Stirne glühen, erschrickt vor seinem eigenen Bilde im Spiegel. „Reiß' Dich aus Dir, Guelfo“, schreit er, indem er den Spiegel zerschmettert, „zerschlage Dich, Guelfo! Vernichte Dich!“ Bei all' seiner Verzweiflung bleibt aber sein Haß gegen den Todten, sein Hohn über die Trauer des Hauses aufrecht. Blitzenden Auges tritt er vor den Vater, ungerührt davon, als der die Decke von dem Leichnam wegzieht und ihm die klaffende Wunde zeigt. Da faßt der alte Guelfo kräftig den Dolch, den er bereit hielt, und richtet

den Brudermörder vor den Augen der Mutter, die ohnmächtig zusammenbricht. —

Wie wir aus dieser Nachzeichnung sehen können, sind die „Zwillinge" gleichsam ein monochromes Bild, aus den Abschattungen einer und derselben Farbe gemalt — einförmig-düster, doch von großer Glut und Kraft, und dabei von einer Beleuchtung, wie von zuckenden Blitzen und Fackellicht. Das Ganze ist eigentlich nur ein Charaktergemälde Guelfo's, der mit seinem „starren, in sich nagenden Blick" von der ersten Scene an beinahe so fest und unwandelbar dasteht, wie eine antike, tragische Maske. Gleich anfangs finden wir die Leidenschaft in so starken Tönen angelegt, daß eine Steigerung kaum mehr möglich ist und die ununterbrochene Vehemenz des Affects, der sich in gleicher Höhe erhält, zuletzt ermüden muß. An Handlung fehlt es dem Stücke durchaus; von dem einzigen entscheidenden Vorfall, daß Camilla des Ferdinando Braut ist, erfahren wir schon in der ersten Scene; die Leidenschaft allein stürmt weiter, die äußere Begebenheit steht still. Das Gleichgewicht in der Behandlung der Gegensätze ist durchaus nicht beobachtet; die Figur Ferdinands ist nur flüchtig und nicht eben mit markirten Strichen skizzirt, die Partei Guelfo's zudem durch Grimaldi's Beistimmung und den Antheil der Mutter so unverhältnißmäßig verstärkt, daß wir fast immer nur die eine Seite vernehmen und über die andere blos ein leidenschaftlich getrübtes Urtheil hören. Hätte der Dichter nicht vielmehr auch den Charakter Ferdinando's in bedeutenderer Weise hervortreten und dem

Zuschauer es überlassen sollen, zwischen den Ansprüchen Beider selbst zu entscheiden? Wenn es übrigens wahr ist, daß Guelfo durch ungerechte Zurücksetzung so weit gebracht wird, den eigenen Bruder zu tödten, so hat der parteiische Vater vollends nicht das Recht, als Richter und Rächer gegen ihn aufzutreten. Der Dolchstoß des alten Guelfo ist nur eine zweite Bluthat mehr, nicht aber die Sühne des ersten Verbrechens.

Stellen wir nun den „Julius von Tarent" von Leisewitz dem Klinger'schen Stück gegenüber. Wir haben hier eine Dichternatur ganz anderer Art vor uns; nicht so kühn strebend und innerlich erregt, wie Klinger, aber an Formsinn und planmäßigem Schaffen ihm überlegen; weniger kräftig und energisch, aber mit feinerem Gefühl für die richtige Licht- und Schattenwirkung, für den volleren, dramatisch befriedigenderen Eindruck des Ganzen.

Der Dichter ist nur durch die Aufforderung, ein Trauerspiel zu schreiben, an die Gränze des Gewaltsamen geführt worden; die Leidenschaften sind seine eigentliche Sphäre nicht, er verweilt mit Vorliebe in der heimlichen Dämmerung des Gefühllebens, der ernsten, sinnenden Betrachtung. Wohl ist er auch des Affectes fähig, muß sich aber einen stärkeren Ruck geben, um sich in denselben hineinzuschwingen. Sein Held mußte daher der sanftere, der weicher gestimmte Charakter werden; dem leidenschaftlichen, heftiger vordringenden konnte nur die zweite Rolle zugedacht sein. Während Klinger dem ruhigeren Ferdinando zugleich den prosaischen Beigeschmack der Berechnung und der Weltklugheit giebt,

so hebt Leisewitz den Charakter seines Julius durch die Poesie einer edlen, reinen Schwärmerei; wenn bei jenem Guelfo trotz aller Wildheit etwas Gigantisches und Großartiges hat, so ist bei diesem Guido der beschränktere, kleinlichere Charakter, dessen Bitterkeit und unedle Verbissenheit ihn gegenüber der noblen Natur des Julius sehr in Schatten stellt. Vor dem herkömmlichen Gefühl ist Leisewitz schon darum in entschiedenem Vortheil, daß er sich denjenigen zum Helden gewählt hat, an dem das Verbrechen begangen wird, nicht jenen, der es begeht. Die Charaktergegensätze der beiden Brüder sind trefflich durchgeführt, und man begreift leicht, daß die abstoßende Wirkung der Antipathie sich rasch zur Feindschaft steigern kann, wenn sich nur irgend ein erheblicher Anlaß dazu findet.

Der ist auch vollauf da: beide Brüder lieben die schöne Blanca, die, selbst so zart und mild wie ein Friedensengel, ohne ihre Schuld tiefste Entzweiung, leidenschaftlichen Haß hervorruft. Julius' Liebe ist rein und uneingeschränkt; sein Reich ist in dem Herzen der Geliebten, er ist jeden Augenblick bereit, den Fürstenhut von Tarent seinem Liebesglück zu opfern, und den Purpur hinzuwerfen für den Ersten den Besten, der ihn aufheben mag. Guido's Liebe dagegen sprießt nur aus seinem Ehrgeiz und hat keinen Zug, der nicht diesen Ursprung verriethe. Der Name Blanca ist sein Feldruf in der Schlacht; er spricht sie für sich an, weil die Schönheit der verdiente Preis der Tapferkeit sei, nur dem kühnen, mannhaften Streiter, nicht dem thatenlosen, grübelnden Träumer gehöre. „Ich weiß wohl,"

sagt der alte Fürst, der seine Söhne ganz durchschaut, „Guido verachtet die Weiber, und seine Liebe an sich mag ein sehr unbedeutendes Ding sein; wenn sie allein auf Julius' Liebe träfe, dann könnte ich ruhig schlafen. Aber darin liegt eben das Schlimme, daß Guido's Ehrgeiz mit Julius' Liebe zusammenstößt, ein Riese gegen einen Riesen!"

Der Fürst läßt Blanca als Nonne einkleiden, um den Gegenstand der Zwietracht aus der Mitte der beiden Brüder zu entfernen; aber gerade dadurch werden die Leidenschaften nur noch mehr hinaufgetrieben. Der Dichter wußte dies geistreich zu entwickeln, und überhaupt in den einfachen Stoff so viel Farbe und belebenden Wechsel zu bringen, als nur immer möglich war. Die interessanten Klosterscenen, der Kampf der asketischen Pflicht mit der Liebe in der Brust Blanca's lassen auch das weibliche Gefühlsleben in dem Stücke zur rechten Geltung kommen. Die Glut ihres Herzens, die schon durch Andacht gesänftigt, mild wie die Lampe vor einem Heiligenbild brannte, wird durch Julius' heftiges Gefühl neu geschürt und angefacht; in einer pathetisch bewegten Scene wirft Julius ebenso die Frage auf, ob die Regel des heiligen Augustinus wohl älter sei, als das ewige Recht des Herzens, — wie später Ferdinand in „Cabale und Liebe" fragt: was älter ist, ein Adelsbrief oder der Riß zum Weltall; was giltiger, ein Wappen oder die Schrift des Himmels in Louisen's Augen: dieses Weib ist für diesen Mann! — Sehr glücklich ist die Geburtsfeier des Fürsten mit ihrer milden, aber durch Wehmuth gedämpften Feststimmung gerade in die

Mitte des Stückes gelegt. Sie soll gleichsam wie ein Gottesfrieden die Leidenschaften niederhalten; es erfolgt auch zwischen beiden Brüdern eine momentane Annäherung — aber nur wenige Augenblicke, und die Gemüther fliehen noch feindlicher aus einander. Die Handlung eilt nun bewegteren Ganges dem tragischen Ausgange zu. Die Vorbereitungen Julius' und Aspremonte's zum Ueberfall des Klosters und zu Blanca's Entführung wirken spannend und erregend; der Abschied von dem Vater, die melancholischen Betrachtungen nach dem letzten Spazierritt durch die heimathlichen Fluren leiten, gleich niedersinkenden Abendschatten die Stimmung für die Katastrophe ein, die in scenischer Beziehung ganz trefflich und wirksam ist und in den Wahnsinnslauten Blanca's erschütternd nachtönt. Der Fürst von Tarent, da er wohlmeinend und ohne Parteilichkeit stets zwischen seinen Söhnen zu vermitteln sucht, hat nun weit eher das Recht, als der alte Guelfo, das traurige Richteramt über den Brudermörder zu üben. Nur die besonnene Ueberlegtheit, der leidenschaftslose, feierlich düstere Ernst, mit dem er daran geht, läßt die That doch wieder als unnatürlich erscheinen; der Moment selbst, wo er Guido mit einer Hand umarmt und mit der anderen ersticht, hat ohne Frage etwas peinlich Unwahres und Raffinirtes.

Das Stück von Leisewitz hat den Ruhm der Classicität erlangt und wird noch immer gelesen, während man von Klinger's Zwillingen nur literaturgeschichtlich Notiz nimmt. Als Kunstwerk steht auch der „Julius von Tarent" höher, es ist Alles darin wohl überdacht

und abgewogen, aber hinter diesen fein gezeichneten Gestalten und Situationen, unter dem Blumengewinde dieser edlen, freilich zum Theil auch affectirten Sprache arbeitet und pocht nicht jener kräftige, unmittelbarere Drang, wie in dem rohen, aber kühn hingeworfenen Charaktergemälde von Klinger. Dieses bleibt bei allen künstlerischen Mängeln doch die ursprünglichere Production, die in allen einzelnen Zügen mehr Energie hat und tiefer in den geheimnißvollen Abgrund des Tragischen hinabgreift. Der Gegensatz zwischen beiden Stücken ist fast der, wie zwischen dem wilden, hastig hingefegten Colorit eines Salvator Rosa oder Caravaggio und der ausgeglichenen Farbenharmonie eines Guido Reni oder Carlo Dolce; während dort etwas Dämonisches hinter den düstern Farben glüht, tritt uns hier eine absichtliche Süßigkeit und Weichheit aus der Haltung des ganzen Gemäldes entgegen. Mit der Kunstform Lessing's, die Leisewitz wohl studirt hat, verbindet er einen starken Zusatz der sentimentalen Reflexionspoesie des Hainbundes, die sich bis jetzt nur in der Lyrik Luft gemacht, und nun durch ihn auch im Drama ihren Platz findet; der Held selbst, dieser empfindsame tarentinische Erbprinz, hätte sofort neben Stolberg und Hölty an der poetischen Tafelrunde der Göttinger Platz nehmen können. Leisewitz hat sich dadurch interessant gemacht, daß er nach der ersten gelungenen, aber verkannten Leistung im Drama für immer von diesem Felde zurücktrat; es war aber vielleicht weniger die Verstimmung über den nicht zuerkannten Preis, als vielmehr die richtige Einsicht in die Gränzen seines

Talentes, die ihn von dem Kitzel fernerer Production abhielt. Wie Lessing nur einen Augenblick den „Julius von Tarent" für ein Werk von Göthe halten konnte, ist kaum begreiflich. Hier ist doch gewiß nichts Berlichingisches: die Künstlichkeit der Diction, die subtile Zergliederung der Empfindungen, der Reflexionsreichthum des Stückes sticht ganz auffallend gegen die frische helle Naivetät der Sprache und die ganze Haltung des Götz ab. Unverkennbar ist dagegen die Verwandtschaft von Leisewitz mit Schiller in der ersten Periode seines Schaffens: wenn Gestalten, wie Carl Moor, Fiesco, Verrina in ihrer wildgenialen Leidenschaft, wagenden Abenteuerlichkeit, stoischen Schroffheit sich von ferne den forcirten Kraftmenschen Klinger's beigesellen, so wiederholt sich Julius, allerdings inhaltsvoller, in Ferdinand, ja selbst in Don Carlos. Auch hier finden wir diese reflectirte Ueberspanntheit der Empfindung, diese Mischung von Grübelei und Leidenschaft, dieselbe Ausschließlichkeit der Liebe, die gleiche Verachtung aller weltlichen Anforderungen des Standes gegenüber den Ansprüchen des Herzens. Ebenso sehen die Amalien, Louisen, Leonoren ganz darnach aus, als ob sie neben Leisewitz's Blanca und Cäcilia als Gespielinnen aufgewachsen wären. Ueberall beinahe, wo bei Schiller Ruhepunkte der Reflexion, der Empfindung eintreten, schreitet durch seine Jugendstücke der Schatten des Julius von Tarent hindurch, freilich in erhöhterer Gestalt, von den Blitzen eines bedeutenderen Geistes umleuchtet.

Kehren wir nun nach dieser Ablenkung wieder zu Klinger zurück. Neben den „Zwillingen" dichtete er ein Trauerspiel um's andere; „die neue Arria," „Simsone Grisaldo" „Pyrrhus Leben und Tod," „Stilpo und seine Kinder," entstanden rasch aufeinander. Mit einer Productivität, die ihres Gleichen sucht, bevölkerte er, der thätigste in dem jungen Geschlecht, die Bühne mit seinen wilden Geniemännern, seinen phantastischen Kraftgestalten. Lessing hatte sich, wie es schien, nach dem Erscheinen der „Emilia" ganz von der Bühne zurückgezogen; er saß zwischen den Schätzen der Bibliothek von Wolfenbüttel und schnitzte gelegentlich Pfeile gegen die Theologen; inzwischen stürmten diese modernen Titanen, die sich dem Ritter mit der eisernen Hand nachdrängten, den unbewachten Musentempel. Neben Klinger, Lenz und dem jungen Göthe, der nach dem „Götz" nur noch den „Clavigo" und die „Stella" im Sinne der Epoche schrieb, trat noch Maler Müller mit seinem „dramatisirten Faust," und der etwas ältere Ludwig Philipp Hahn in die neu eröffnete Bahn, obgleich des Letzteren Trauerspiele uns nur noch als verzerrte Nachbildungen der Gerstenberg'schen Hungertragödie, des „Ugolino," gelten können. Allenthalben schossen diese dramatischen Wildlinge dichten und raschen Wuchses empor, bis endlich im Jahre 1779 Lessing wieder von seinem bibliothekarischen Amtssitz auf die Bühne herabstieg, um in seinem Nathan mit dem Sonnenstrahl lichter, reiner Ideen durch die Gewitterwolken trüber Leidenschaften zu brechen, die bis dahin sich über dem Horizont der Bühne gelagert hatten. Merkwür-

dig genug, daß gleichzeitig mit diesem edlen Typus männlicher Milde und Weisheit Göthe das Ideal weiblicher Seelenschönheit und Würde in der Iphigenia gefunden und hingestellt hatte, die eben auch 1779 zum ersten Male in der ursprünglichen Prosaform gespielt wurde. Der ruhige, classische Mondschein im Tempelhaine von Tauris sollte ebenso die Furien leidenschaftlicher Wildheit aus der deutschen Literatur verscheuchen, wie Iphigeniens stiller, reinigender Blick die Wolke des Wahnsinns von Orestens Stirne hinwegzog . . .

Was aber ward weiter aus Klinger? Wie begreiflich mußte die hastige Folge so gewaltsamer Productionen, wie es die seiner ersten Periode waren, das Feuer des Dichters bald erschöpfen; auf solche forcirte Aufregung folgt die Erschlaffung, das Erkalten um so sicherer nach. Man wandelt in seinen späteren Werken noch immer, aber frierend, über vulkanischem Boden; die Eruptionsproducte sind noch alle da, aber es geschehen keine weiteren Ausbrüche; es sind die folgenden Erzeugnisse, gleichsam aus der erkalteten Lava geformt, die einst über den Krater der Jugenddichtung herabfloß. Im „Günstling" finden wir bei dem Helden, Don Diego, wohl den hochstrebenden Geist, den verbrecherisch-kühnen abenteuerlichen Sinn, aber mit kaltem Raffinement, mit frostiger Berechnung gepaart; ebenso bei Don Brancas den großen Schnitt Plutarchischer Römertugend, aber zu stoischer Kälte und Schroffheit eingefroren. „Konradin," der letzte Hohenstaufen, den Dichter und Maler so oft in mittelmäßigen Stücken und noch mittelmäßigeren Bildern zum Schaffot geführt

haben, diente schon Klingern zum Versuch eines historischen Trauerspiels, dem aber Schwung, Wärme, und Größe der geschichtlichen Auffassung fehlt. In der „Medea in Korinth“ und der „Medea auf dem Kaukasus“ blitzt in ziemlich später Zeit noch eine Anmahnung an die Jugendglut auf; den Kraftmännern von damals gesellt sich in bedeutenden Zügen umrissen das antike dämonische Kraftweib bei — freilich ist aber hier in der Schilderung der Leidenschaft, so geistreich sie sein mag, mehr künstliches, pyrotechnisches Feuer, als natürliche Flamme, als echter einschlagender Blitz.

Eine nähere Beachtung verdient der erste Schritt, den Klinger gleich nach der Beruhigung seines Sturmes und Dranges auf dem Gebiet des heiteren Conversationsstückes machte. Das bewegte Weltleben, das er seit seinem Eintritt in österreichische Dienste führte, brachte bei ihm ebenso für das Lustspiel seine Frucht, wie bei Lessing die Zeit, die er im Dienste des Generals Tauenzien zugebracht. Wenn dieser das Motiv des Spielers, zur komischen Charge entwickelt, nur als Episode in sein Lustspiel: „Minna von Barnhelm“ einführt, so wird es bei Klinger vollends zum Hauptstoff eines ganzen Stücks: „Die falschen Spieler“ (1780). Ein befremdendes, ja gewagtes Süjet für ein Lustspiel! Sonst begegnen wir der Schilderung des Spiel's und seiner Folgen, der anwidernden Darstellung dieser verzehrenden, aushöhlenden, in's Innerste sich einkrallenden Leidenschaft nur in Rühr- und Schauerstücken; Klinger versucht es dagegen, der Gaunerei des grünen Tisches sogar eine heitere Seite abzugewinnen,

und löst die bedenkliche Aufgabe in der That mit Feinheit und großem Geschick. Mit geistreicher Beobachtung sind die Practiken und Kniffe jener eleganten Spitzbubensorte geschildert — der sogenannten Grec's, die ihr Metier als Kunst betreiben, und sich ihrer vornehmeren Race sehr wohl bewußt sind; an der Spitze dieser Bande, die zwar nicht in den böhmischen Wäldern, wohl aber in den böhmischen Bädern ihr Hauptlager aufschlägt, steht Marquis Bellesfontes, eigentlich der Sohn des Gutsbesitzers Stahl aus Franken, den die Unversöhnlichkeit des Vaters ebenso an die Spielbank getrieben, wie später Carl Moor ein ähnlicher Grund an die Spitze einer Räuberbande. In seinem Stiefbruder steht ihm auch schon ein kleiner Franz Moor zur Seite, der durch Verhetzung den Zwiespalt zwischen Vater und Sohn noch mehr zu vergrößern sucht.

Sowie Carl Moor ein edler Räuber, so ist der Marquis ein edler Grec; er nimmt nur reichen Dummköpfen ihr überflüssiges Geld ab, schröpft blos diejenigen, die aus Habsucht spielen, ist aber dabei wohlthätig, läßt Hilfsbedürftige gewinnen, und beugt mit Edelsinn den Scenen dumpfer Verzweiflung vor, die sonst in Spielhöllen nie fehlen. Wie die Bande Moors, hat auch die des Marquis ihren Spiegelberg; es ist Beluzzo, der sich kein Gewissen daraus macht, dem wackersten Mann die Taschen zu leeren, und das Elend obendrein zu verhöhnen, in das er seine Opfer gestürzt. Die Lösung ist, dem Lustspielcharakter gemäß, zuletzt eine befriedigende; der Conversationston ist in vieler Beziehung Lessing verwandt, die drastische, parodirende Bedienten-

komik sogar an das ältere Lessing'sche Lustspiel mahnend; besonders interessant wird aber dieses Stück dadurch, daß es, wie wir eben sahen, an den Stoff der „Räuber" streift, die nur um ein Jahr später erschienen. Rudimente dieses Sujets finden wir, merkwürdig genug, bei Klinger sowohl wie bei Lenz; der Letztere hat in seinem Fragmente: „Die beiden Alten" Umrisse zum Franz Moor gegeben, und jene Zeitungsanekdote von dem Sohn, der seinen Vater in einem Keller einsperrte, und für todt ausgab, bereits zu bearbeiten versucht, die auch dem Schiller'schen Trauerspiel als ein tragisch so wirksamer Bestandtheil zu Grunde liegt.

Klinger's dramatische Production, zwischen dem Jahre 1774—77 am ergiebigsten, geht über das Jahr 1791 nicht hinaus. Dann wendet sich der Dichter ganz dem Romane zu, auf den ihn der didaktische und reflectirende Hang, der sich nachher bei ihm einstellt, immer entschiedener verweist. Gervinus charakterisirt diese spätere Wendung seiner literarischen Thätigkeit ganz treffend. „Die Art und Weise," so sagt er, „wie Klinger sein inneres Leben in seine Schriften trug, hat mit der von Wieland die größte Aehnlichkeit, obgleich er zu diesem im Ganzen eine Art von stoischem Gegensatz macht. Ihm ist nicht Wielands heitere Ironie, sondern jener Sarcasmus eigen, den er selbst aus einem starken Gefühl herleitet und dem Witze entgegensetzt, welcher nur mit dem Lächerlichen spielt, während jener eine Fackel in das Dunkel des menschlichen Wesens schleudere." Die Weltanschauung, welche die Romane Klinger's an einen zusammenhängenden Faden

reih't, ist düster und pessimistisch; durchlaufen wir seinen Faust, Giafar, Raphael de Aquilas ꝛc., so haben wir überall „die erschreckenden Bilder von einer Welt, in der das Gute erliegt, das Böse herrscht, das Gute selbst zum Bösen ausschlägt, die edelsten Bestrebungen mit schauderhaften Ausgängen belohnt werden. Bei all' diesem bleibt aber dem beobachtenden Schwarzsichtigen ein Krümchen Trost übrig: er glaubt trotz aller Herrschaft des Lasters und der kalten Klugheit an Moralität als einen idealen Hintergrund der Dinge; er glaubt, daß die moralische Welt, die auf der physischen so breit ruht, von der geistigen an einem einzigen Haare aufwärts gezogen und sogar etwas emporgehoben wird, und daß die Masse seit ewig an diesem einen Haar vergeblich zerrt, um es zu zerreißen." — So sehen wir denn in Klinger's spätern Romanen den Gegensatz zu seinen frühesten Dramen vollendet, und doch zugleich in beiden einen verwandten Zug: was dort leidenschaftliche Unruhe und Zerrissenheit war, das ist hier zur starren Zerklüftung geworden; die Dissonanzen, die dort so peinlich auf- und niederwogten, sind nun in der Reflexion festgehalten, und wirken in dieser Ernüchterung nur noch schärfer und schneidender. Klinger hat die äußersten, entgegengesetzten Pole des Lebens kennen gelernt, oder er ist vielmehr von einem zum andern übergesprungen; aber die äußere Gunst des Schicksals hat ihn nicht auch im Innern beglückt, und der Einblick in's Leben, das in großen Massen vor ihm lag, ihn nicht in sich selbst froh gemacht. Gleich einem vereinzelten Stern, der über einem ver-

witterten, ausgebrannten Vulkan am ringsum verdunkelten Himmel emporsteigt, so wirft bei ihm in seinen spätern Schriften der Leitstern einer tristen Moral über eine trostlose Welt sein blasses, kaltes, unsicheres Licht — es ist dies eine Moral der Resignation, in der keine Zuversicht, keine lebendige Thatkraft mehr glüht. Die Last der Welterfahrung drückt wie ein Alp auf seiner dichterischen Anschauung und ängstigt sie mit düsteren Bildern; an ein Besserwerden menschlicher Zustände glaubt er nicht mehr; als die Weltgeschichte in der Revolution ihre Sturm- und Drangperiode erlebte, erschrack er, der gealterte Stürmer, vor dem frühzeitigen Erwachen des Genius der Menschheit. —

Noch ein Wort über Klinger, den Dramatiker, ehe wir von ihm scheiden. Seine Hauptgestalten charakterisirt ein kühner Willensdrang ohne Ziel, ein Pochen auf Kraft ohne realen Anhalt; was diese Helden einer eingebildeten Welt thun, sind Hiebe in die Luft, Schüsse in's Blaue. Alles wird bei ihm hinaufgetrieben: die Kraft wird wild, das Laster monströs, die Tugend starr. Lenzen's Verirrungen und Geschmacklosigkeiten liegen meist dort, wo er nur allzuwahr sein möchte, wo er zu tief in die gemeine Realität hinabgreift; die Klinger's dagegen sind da zu suchen, wo er das Wirkliche überfliegt, die Natur bombastisch übersteigert und so in Unnatur fällt. Lenz ist ein Sitten- und Seelenmaler, Klinger der Dichter eines imaginairen Heldenthums. Jener schildert den Conflict eines reineren Gefühls mit der zunächst liegenden Wirklichkeit und gibt allen seinen Stücken, auch wo

sie in der Fremde spielen, eine heimathliche Färbung; dieser läßt seine Phantasie in die Ferne schweifen und sucht seinen Kraftmenschen in Italien, Spanien, Amerika eine ihrer würdige Umgebung aus. Lenzens Hauptgestalten haben Alle einen Leidenszug; sie schaffen sich nicht das Leben, sondern erdulden es, werden von der Wirklichkeit ergriffen, statt in sie einzugreifen. Klingers Helden möchten immer handeln, doch ohne zu wissen was, sich mitten durch die Welt eine Bahn sprengen, doch ohne zu wissen, wohin. So ließen sich die Gegensätze noch weiter verfolgen, aber das Ergebniß bliebe immer dies: beide Dichter blieben gleich weit von jener Mitte entfernt, aus der das Drama gefaßt werden muß, um die verschiedenen Seiten des Lebens in sich zu einigen und organisch zu durchdringen. Die Zeit selbst war für die Umbildung und Erweiterung des Drama's noch nicht reif; sie war zu krankhaft individuell, zu sehr in subjectiven Stimmungen befangen, um den freien Weltblick für das Drama zu gewinnen; nicht einmal der Götz, sondern der Werther wurde das Hauptwerk dieser Epoche, ein deutliches Zeichen, wo eigentlich der Schwerpunkt ihrer Empfindungs- und Anschauungsweise lag. Erst im Anfang der 80ger Jahre war es Schillern vorbehalten, den aufgegebenen Versuch der Stürmer und Dränger mit größeren Tendenzen, in veränderter Richtung zu erneuern und nun erst die Hauptströmung der deutschen Literatur entschieden in das Bett des Drama's zu leiten. Subjectiv und leidenschaftlich erregt, wie jene, beginnt er — aber sein Pathos hat von Anfang an einen

objectiven, auf das Allgemeine gerichteten Gehalt; es sind „der Menschheit große Gegenstände", durch die er, wenn er sie auch mehr rhetorisch als poetisch ergreift, doch das Drama, die Tragödie sogleich in die ihnen gebührende Sphäre emporhebt. Göthe, zu dessen Darstellung wir nun übergehen, war in erster Reihe Dichter im uneingeschränktesten Sinne des Wortes, nicht speciell Dramatiker. Sein Reich ist die ganze Poesie bis an ihren fernsten Horizont; erobernd ging sein Geist in's Weite, statt sich in eine einzige Form, sei es auch die bedeutendste, vorwiegend zu vertiefen; das Drama ist nur eine von den verschiedenen Spiegelungen seiner reichen Individualität, in der wir mehrere ihrer größten Züge, nicht aber ihr volles geistiges Gesammtbild finden. Die Elemente des Dichters, die bei Lenz chaotisch zusammenflossen, bei Klinger starr sich schieden, vereinigte Göthe in sich in jener wunderbar harmonischen Weise, welche mit magischem Zauber die Zeitgenossen rührte, und für immer die Bewunderung der Nachwelt bleiben wird. Diesen Zusammenklang dichterischer Kräfte in seinem Genius zu schildern, soll nun die Aufgabe des nächsten Abschnittes sein.

II.

Göthe unter den Sturm- und Dranggenossen.

A. Allgemeines Charakterbild des Dichters; Hauptzüge seines Entwicklungsgangs. — Verhältniß seiner dichterischen Begabung zu den Aufgaben des Drama's.

Es überkommt uns eine eigene, feierlich ernste Stimmung, wenn wir einem Geiste ersten Ranges betrachtend gegenübertreten, und indem wir seine Werke zu beurtheilen versuchen, eigentlich nur eine Selbstprüfung mit dem Maaße unseres eigenen Verständnisses vornehmen. Aus der dämmernden Ruhmeshalle der Literatur, die mit ihren vielen Nischen, Bildnissen und Gedenktafeln halb Tempel, halb Mausoleum ist, treten wir hinaus in's Freie, vor das hochragende Monument des Dichters auf dem Markte, das mitten in der regen Bewegung des gegenwärtigen Lebens dasteht, als Sinnbild seiner fortwirkenden geistigen Gegenwart in den kommenden Geschlechtern.

Wenn man sich Göthe's Wesen recht lebhaft reproducirt, wenn man den so naturgemäßen Entwickelungsgang seines Talents mit der Höhe seiner künstlerischen

Vollendung zusammendenkt — fast möchte man glauben, daß die Hauptstellen in Schillers herrlichen Gedichten: „das Glück" und „der Genius" sich direct auf ihn beziehen — auf ihn, wie auf keinen andern deutschen Dichter, unmittelbar zu deuten sind:

Selig, welchen die Götter, die gnädigen, vor der Geburt schon
Liebten, welchen als Kind Venus im Arme gewiegt,
Welchen Phöbus die Augen, die Lippen Hermes gelöset,
Und das Siegel der Macht Zeus auf die Stirne gedrückt!
Ein erhabenes Loos, ein göttliches, ist ihm gefallen;
Schon vor des Kampfes Beginn sind ihm die Schläfen bekränzt.
Ihm ist, ehe er es lebte, das volle Leben gerechnet;
Eh' er die Mühe bestand, hat er die Charis erlangt.

Fürwahr — er brauchte dem Triebe nicht zu mißtrauen, der leise ihn warnte, dem Gesetze, das die Natur ihm selbst in den Busen geprägt; nicht braucht' er zu warten, bis die Schule auf jene ewige Schrift ihr Siegel gedrücket, und das Gefäß der Formel bannte den flüchtigen Geist! Was er dem innern Orakel gehorchend, aussprach, unterwarf ihm die Geister mit magischer Gewalt — einfach ging er und still durch die eroberte Welt!

So wirkte er auch auf seine Umgebung — bezaubernd, wie ein wunderbarer höherer Mensch. Der Jüngling Göthe kostete die Liebe ohne Neid — eine exaltirte Hingebung kam ihm fast überall entgegen. Wie stürmisch lauten über ihn die bewundernden Ausbrüche Jakobi's und Heinse's, als er bei dem ersteren in Pempelfort glückliche Tage verbracht! „Man brauche nur eine Stunde bei ihm zu sein," sagt Jakobi, um es im höchsten Grade lächerlich zu finden, von ihm zu

begehren, daß er anders denken und handeln solle, als er wirklich denke und handle. Jede Veränderung zum Schönern und Bessern sei in ihm nur möglich, wie die Blume sich entfalte, wie die Saat reife, wie der Baum in die Höhe wachse und sich kröne." Auch Wieland berauscht sich in Weimar ganz an dem Zauber des herrlichen Jünglings, dieses schönen Hexenmeisters mit schwarzem Augenpaar und Götterblicken. „So habe sich nie in Gottes Welt ein Menschensohn ihm gezeigt, der alle Güte und alle Gewalt der Menschheit in sich vereinige, der so mächtig, unzerdrückt von ihrer Last, alle Natur umfasse, so tief sich in jedes Wesen grabe und doch so innig im Ganzen lebe. Niemand könne so wie er aus den innersten Tiefen der Seele mit solch' entzückendem Ungestüm Gefühle erwecken, die ohne ihn, uns selbst verborgen, schlummerten."

Und was machte ihn zu diesem Zauberer? die schöne harmonische Individualität, die in ihrer innern Fülle unbegränzt schien, von der man glauben mußte, daß mit dem, was sie gäbe, ihr Reichthum nur wachse! Ihn machte dazu diese entschiedene Kundgebung der innern Natur, die reine Uebereinstimmung des dichterischen Erguſſes mit der vollen Persönlichkeit, wie man sie früher in der conventionellen, literarischen Bücherpoesie vergeblich gesucht hätte — mit einem Worte: die auf sich selbst gestellte Nothwendigkeit seines ganzen Wesens.

Göthe trat mit offenen Augen und dem besten Bestreben, sich recht viel anzueignen, mit dem Eintritt in die Universität auch an die deutsche Literatur her-

an. Er sah sich in ihren Bereichen um, wie etwa ein Kunstjünger, der noch wenig gesehen, aber dafür manches um so reger empfunden, sich in einem Bildersaal, in einem Museum umschaut. Bald zeigte es sich wohl, daß das vermeintliche Museum zum guten Theil nur ein Curiositätencabinet war — ausgestopfte Thiere aus der äsopischen Fabeldichtung — ganze Herbarien naturbeschreibender Poesien — transparente Engel in verblichenen Farben aus der seraphischen Dichtung u. s. w. Aber Göthe ließ sich geduldig mit allen diesen Erscheinungen ein, und stellte sie erst dann beiseite, nachdem sich durchaus keine lebendige Wirkung einfinden wollte. Kritisch gab er sich über die einzelnen Erzeugnisse der Literatur keine vollständige Rechenschaft — er ließ ihnen gegenüber seine Natur frei walten — und da sie ihn so sicher zu leiten schien, mochte er zuletzt wohl selbst wie Sokrates, an ein Dämonisches in seinem Wesen glauben, das ihm das Rechte zuflüstere, und im Leben, wie in der Dichtung selbst auf seltsamen Nebenpfaden nie ganz den Hauptweg aus den Augen verlieren lasse.

Da sich Göthe an der Literatur nicht sonderlich befruchten konnte — wenige große Leistungen ausgenommen, wie Winkelmanns Schriften, Lessings Laokoon und dessen Minna von Barnhelm, die ihm um so heller entgegenleuchteten — so blickte er mit durstigem Auge nach unmittelbaren Anregungen umher und suchte der Wirklichkeit, dem Leben und der Liebe um so mehr für die Poesie abzugewinnen. Das scharfe Sehen, das sich bei Lessing ganz auf den Kunstverstand, die kritische Einsicht wirft, wendet sich bei Göthe den

Erscheinungen und Verhältnissen zu, die ihn lebendig umgeben. Seine selbstbiographischen Bekenntnisse, „Dichtung und Wahrheit" betitelt, sind ein reiches Skizzenbuch voll geistreich entworfener Charakterköpfe. Er besaß in höchstem Maße die Fähigkeit, das Leben vielseitig auf sich wirken zu lassen. An sich sind Göthe's Erlebnisse nicht so bedeutend, aber die Art und Weise, wie er sie für seine Bildung zu benutzen wußte, das poetische Arrangement und die geistige Verarbeitung seines Lebens, dies ist das Bedeutende daran. Jede Individualität, die ihm entgegentrat, wußte er, wenn sie nur einigermaßen interessant war, in seinen Lebenskreis zu ziehen. Ganz im Gegensatz zu Lessing, bei dem freundschaftliche Annäherung oder feindlicher Streit auf Einstimmigkeit oder Gegensatz der Principien beruhte, hatte Göthe die größte Toleranz gegen die Gesinnung, wenn nur die Art, wie sie sich in einem bestimmten Individuum als ein echt Persönliches kundgab, etwas Anziehendes, wohl auch nur momentan Anregendes für ihn hatte. So vertrug er sich mit der buntesten Umgebung, mit den verschiedenartigsten Menschen. Jede Ansicht, auch die wunderlichste, ließ er gelten, wenn er nur das Wurzelgeflecht entdeckte, durch das sie mit der innersten Natur eines Individuums zusammenhing. Weniger als das allgemein Giltige im Menschen*geiste* waren ihm die abweichenden und mannigfachen Formen der Menschen*natur* beachtenswerth, in denen sich diese ohne Ende, in ewig wechselndem Reichthum darstellt. So wie er in seiner naturwissenschaftlichen Auffassung nicht voreilig von den Erscheinungen zum allgemeinen Gesetze

vorzudringen suchte, sondern dieses erst dann aussprach, nachdem er es in mannigfachen Fällen schon ahnend herausgefühlt hatte: so übereilte er sich auch nicht in dem Aussprechen allgemeiner Lebensansichten, und ließ die bunte Mannigfaltigkeit des Daseins sachte und gelassen an sich herankommen. Wenn Lessing und auch Schiller immer bestimmte Ziele ihrer Bestrebungen im Auge hatten, so behielt Göthe eigentlich nichts Anderes im Sinn, als das Leben selbst und seinen natürlichen poetischen Gehalt, der sich an jedem Punkte desselben erzeugt und wiedererzeugt. So hatte er keine Eile, weil er immer das Gegenwärtige sich idealisirte; er wich keiner Episode aus, gab seinem Dasein keine straffe Anspannung, und ließ es gleichsam in epischer Breite sich ruhig und allmälig aufrollen. Wenn man aber so seinem eigenen Leben mehr zusieht, als es nach bestimmten Zwecken bildet und gestaltet, so muß sich natürlich auch eine gewisse Schicksalsanschauung, ein leiser Anklang von Fatalismus mit einstellen. Auch an diesem fehlt es bei Göthe nicht; und er spricht oft genug in fast antiker Weise von der unerforschlichen Gewalt des „verehrungswürdigen" Schicksals, ganz nach der Art jener Naturen, die sich von dem Drang der Stimmung und dem Einfluß halbdunkler Lebensbeziehungen mehr leiten lassen, als von der selbstbewußten, straffen Energie des eigenen Willens.

Da Göthe's ganzes Wesen darauf angelegt war, Alles was ihm wahrhaft eigen sein sollte, als ein Lebendiges anzuschauen, nicht als einen todten Begriff zu erfassen: so hielt er sich die Abstraction möglichst

vom Leibe, die Alles rasch in Ordnung bringt, endgiltig erledigt, aber auch durch den Reichthum des Lebens einen großen schwarzen Strich zieht. Er suchte lieber auf einem Umweg zur Wahrheit zu kommen, nur um das Leben, das in der Mitte liegt, nicht einzubüßen. Man kann nicht sagen, daß er seine Irrthümer durch theoretische Ueberzeugung überwand; er machte sie durch, wie man eine Krankheit übersteht, seine Natur stieß sie zuletzt aus sich heraus, und stellte sich so, wie durch eine wohlthätige Krisis, in sich selbst wieder her. Es ist daher so ganz aus Göthe's Subjectivität geflossen, wenn er gegenüber dem abstracten, blos theoretischen Wahrheitsdrange, der die Wahrheit nur ergrübeln, aber nicht erleben möchte, im „Faust" die Berechtigung des Irrthum's bei dem strebenden Menschen vertritt. Das Wort: „Es irrt der Mensch, so lang' er strebt" ist durch das andere erklärt und gerechtfertigt:

„Ein guter Mensch in seinem dunklen Drange
Ist sich des rechten Weges wohl bewußt!"

Gerade so, wie ich ihn jetzt zu schildern versuchte, war der Jüngling Göthe ganz dazu angethan, die Welt mit sich fortzureißen, und alle besseren Geister seiner Nation zu schönerem Leben anzuregen; in der Stimmung, die ihn damals emportrug, war ihm Alles gegeben, um das Höchste zu erreichen. Von der conventionellen Poesie hatte er sich halb und halb schon in Leipzig in heiterer Weise emancipirt, als er über die Leiter auf den Parnaß sich lustig machte, die sich

Professor Clodius aus griechischen und römischen Wortsprossen zusammenzimmerte. Die Betrachtung des bewegten Lebens, das er mit seinen Genossen selbst so gern führte, die psychologische Ergründung der Leidenschaften, die er in sich selbst theils empfand, theils ahnte, wurde nun auch das Studium des Dichters. Der Religion und den wichtigsten metaphysischen Fragen gegenüber bildete er sich eine aus Glauben und Schauen entsprungene Ueberzeugung, die er seinem sittlichen und literarischen Lebensbau zu Grunde legte, und noch in spätern Jahren als ein wohl angelegtes reichlich wucherndes Capital ansehen durfte. Während er sich der deutschen Literatur entfremdet fühlte, wendete er sich in seinem autodidaktischen Kreisgange den geliebten Alten zu, die noch immer, wie ferne blaue Berge, deutlich in ihren Umrissen und Massen, aber unkenntlich in ihren Theilen und innern Beziehungen, den Horizont seiner geistigen Wünsche begränzten, aber ihm bald näher und näher rücken sollten. Das homerische Licht ging ihm in neuer Weise auf: nicht als eine Offenbarung der Kunst, sondern der reinen Natur. Er sah in jenen Epen nicht mehr, wie man es vom Heldengedichte nach der schulmäßigen Auffassung zu erwarten pflegt, ein angespanntes und aufgedunsenes Heldenwesen, sondern die abgespiegelte Wahrheit einer uralten Gegenwart, und suchte sich dieselbe nun möglichst heranzuziehen. Durch Herder insbesondere wurde er in Straßburg mit der Poesie von einer Seite bekannt, die seinem ganzen auf Ursprünglichkeit gerichteten Wesen auf's Innerste zusagen mußte. Die hebräische

Dichtkunst, die Herder so geistreich behandelte, die Volkspoesie, deren Ueberlieferung er Göthen und seinen Freunden auch in der nächsten Umgebung des Elsaß aufzusuchen antrieb, die ältesten Urkunden, als Poesie aufgefaßt, gaben das Zeugniß, daß die Dichtkunst überhaupt eine Welt- und Völkergabe, nicht ein Privat-Erbtheil einiger feiner gebildeten Männer sei. Gegenüber der ewigen Jugendfrische, die Göthe in der volksthümlichen Dichtung fand, mußte ihm um so mehr die französische Uebercultur des 18. Jahrhunderts als tief gealtert vorkommen; Voltaire insbesondere erschien ihm mit seiner verneinenden, herunterziehenden, mißredenden Kritik so recht befahrt und eitel-vornehm, wie die französische Literatur überhaupt. Das „Système de la nature“ in welchem der kahle Begriff der „bewegten Materie“ an die Stelle des lebendigen Inbegriffs der Natur gesetzt wird, kam ihm vollends vor, wie die wahre Quintessenz der Greisenheit, so grau, cimmerisch und todtenhaft, daß er vor diesem Buche wie vor einem Gespenst zurückschauderte.

Auch sonst wurde ihm bei den Encyklopädisten nicht wohl. Wenn er einen Band ihres ungeheuren Werkes aufschlug, war ihm zu Muthe, als wenn er zwischen den unzähligen, bewegten Spulen und Webestühlen einer großen Fabrik hinginge: Das Schnarren und Rasseln eines einförmigen Verstandes-Mechanismus verwirrte ihm Aug' und Sinne, da sein ganzes Wesen auf eine gefühlte Auffassung, auf ein lebendiges Anschauen der Dinge gestellt war.

So wurde er denn in Straßburg, an der Gränze

von Frankreich, alles französischen Wesens auf einmal bar und ledig. Fast stand er mit den übrigen Sturm- und Dranggenossen auf dem Punkte, sich der rohen Natur wenigstens versuchsweise hinzugeben, wenn ihn nicht ein anderer Einfluß schon seit längerer Zeit zu höheren, freieren, und ebenso wahren als dichterischen Weltansichten und Geistesgenüssen vorbereitet und ihn erst heimlich und mäßig, dann aber immer offenbarer und gewaltiger beherrscht hätte. Es war Shakespeare, dessen Schatten in den jugendlich strebenden Kreis der Straßburger Societät mit einem Male als eine großartige und doch vertraute Erscheinung eintrat. Bei ihm wurde es Göthe so recht inne, daß das, was ein vorzügliches, hohes Individuum hervorbringe, auch wieder ganz Natur sei, ebenso wie jene naive Poesie, die nach Herder's Auffassung, als heilige Völkergabe aus der Vorzeit ergreifend zu uns spricht.

Nun regte sich mählig das Ursprüngliche, das Naturartige auch in Göthe's eigener Brust, um sich im Götz von Berlichingen, in Werther's Leiden gleich in überraschender Fülle auszusprechen. Es drängte ihn nur geradezu zu schaffen, ohne erst nach den Principien ängstlich zu suchen, nach denen er sich beim Schaffen richten sollte. Was half es auch, auf Theorien, auf überlieferte ästhetische Axiome zurückzugehen? Allerdings hatte Lessing in der Dramaturgie die Poetik des Aristoteles für ein ebenso unfehlbares Werk erklärt, als es die Elemente des Euklides nur immer sind; aber wenn auch Göthe weder Aristoteles, noch Cicero, Quintilian und Longin unbeachtet

ließ, es half doch nichts: denn alle diese Männer setzten eine Erfahrung voraus, die dem deutschen Dichter, der deutschen Poesie überhaupt noch abging. Die Kunsttheorien der Alten führten Göthe'n in eine an Kunstwerken unendlich reiche Welt; sie entwickelten die Verdienste der trefflichsten Dichter und Redner und überzeugten ihn nur allzu lebhaft, daß erst eine große Fülle von Gegenständen vor uns liegen müsse, ehe man darüber denken könne; daß man selbst erst etwas leisten, ja daß man fehlen müsse, um seine eigenen Fähigkeiten und die der anderen kennen zu lernen. Die Theorie der Kunst kann erst auf die unmittelbare Kunstübung folgen, nicht ihr vorangehen; das Richtige, das Schöne, das Würdige, läßt sich hier nicht lehren, man muß es finden, indem man sich schaffend versucht. Die berühmten Dichter und Redner hatten sich immer im Leben gebildet, durch das Leben allein trat Natur und Kunst seit jeher in Berührung, — und so blieb das Resultat von allem Sinnen und Trachten unseres Dichters jener alte Vorsatz — die innere und äußere Natur zu erforschen, und jene nach ihren Eigenheiten gewähren, diese nach ihren Eigenschaften auf sich einfließen zu lassen. So suchte er sich denn innerlich von allem Fremden zu entbinden, das Aeußere liebevoll zu betrachten, und alle Wesen, vom menschlichen an, so tief hinab, als sie nur faßlich sein mochten, jedes in seiner Art auf sich wirken zu lassen. Dadurch entstand ihm eine wundersame Verwandtschaft mit den einzelnen Gegenständen der Natur, und ein inniges Anklingen, ein Mitstimmen in's Ganze, so daß ein jeder Wechsel,

es sei der Ortschaften und Gegenden, oder der Tages- und Jahreszeiten, oder was sich sonst ereignen mochte, ihn auf's Innigste berührte. Die reiche Liebeserfahrung, die sich Göthe schon damals gesammelt, hob und schwellte wie ein warmer Hauch die knospenden Triebe seiner Poesie; sie gab jetzt seinem Gemüth die feine, erhöhte Reizbarkeit zum Empfangen der leisesten Eindrücke, ließ jeden weicheren Anklang in ihm nachbeben und sich zu einer dichterischen Melodie formen und entfalten. Als Göthe den Götz und den Werther schrieb — da konnte er fürwahr mit Franz, dem Knaben Weislingens in Götz selbst auch sagen: „Jetzt fühl' ich es, was den Dichter macht, ein volles, ganz von Einer Empfindung volles Herz!" Wie dieser sinnige, ganz an die Erscheinungen sich hingebende Naturalismus bei Göthe allmälig zu reiner künstlerischer Bildung sich läuterte, das werden wir erst später sehen; vorläufig ließ er sein Wesen, seine Individualität in voller, ungebrochener Eigenthümlichkeit, in dem natürlichen Wohllaut einer edlen, reichlich strömenden Empfindung sich aussprechen. Sein Wissen hing nicht zusammen, die Geschichte der Welt, der Wissenschaften, der Literatur hatte ihn nur epochenweise, die Gegenstände selbst nur in einzelnen Theilen, oder in allgemeinen, ungesonderten Massen angezogen. Aber so fragmentarisch seine Bildung war, seine Natur blieb dagegen ganz und ungetheilt, während sonst gar oft eine zu früh errungene correcte Abgeschlossenheit der Bildung die freie Selbstständigkeit des eigenen Wesens niederdrückt oder gar völlig aufhebt.

Ueber die poetische Stimmung Göthe's in jenen Jahren frischen Jugenddrangs finden wir bei Tieck folgendes begeisterte Wort: „Wie kann man nur zweifeln, daß diese Naturbegeisterung, wenn wir sie einmal so nennen wollen, unmittelbar und an sich wahre Inspiration sei, im Fall sie nur die echte, wirkliche ist, und keine aufflackernde Hitze. Es giebt und kann keine höhere geben, sie hat die ganze Fülle der Welt in sich und bringt sie dem Dichter, der durch sie Erfindung, Größe, Kraft und Vollendung erhält. Jene, die sich schon versätzlich mit Gegenständen verbinden will, die ein Ideal sucht und erstrebt, das sie mit Bewußtsein über sich stellt, ist schon die wahre und ursprüngliche nicht mehr. In dieser bewußtvollen Bildung kann viel Edles und Bedeutendes errungen werden, aber niemals das Höchste."

Reine Naturbegeisterung, so wie es Tieck meint, war nun eben die Göthe'sche Stimmung nicht; sie war nach mannigfachem Suchen und Tasten endlich bei sich selbst und bei der Natur angelangt. Das Höchste jedoch, was die deutsche Poesie überhaupt erreichen konnte, durch ihn wurde es wirklich erreicht. Alle Steifheit des Gemachten streifte sie in seinem Genius ab. Der Hauch des Lebens, der Werdedrang sprossender Kräfte kehrte ihr wieder, und wie der goldene Regen in den Schoos der Danae thaute die befruchtende Götterkraft zu ihr herab, nachdem sie so lange im Kerker der Regel ängstlich gehütet worden. „Allenthalben, wo trockene Steine, dürre Haide, Langeweile und das traurige Altfränkische gewesen waren, kamen Geister, hold und freundlich, um den Menschen wieder zu dienen, so wie

der Dichter den Glauben an sie neu bei den Sterblichen erweckt hatte.“ Der schwere mythologische Zierrath Ramler'scher Schuldichtung, der leere Wortspuk skaldischer Götternamen, der durch die Hainpoesie umging, wie ward er mit einem Male durch den frischen, vollen Klang der Göthe'schen Lieder verscheucht! Die Elemente beseelten sich wieder, die so lange den Tauben stumm gewesen — Wasserfrauen rauschten lockend empor aus den Wellen, Erlkönig fuhr sausend durch Nebel und Wind, Geistergruß ertönte aus dem Gemäuer der Ruine. In den Mai hinaus jauchzte und seufzte die Liebe ihr wonniges Leid, ihr Glück ohne Ruh, durch Nebelglanz blickte der Mond wie des Freundes Aug' auf des Dichters Geschick. Alte Märchen glänzten, wie helles Gestein, unter Schutt und Gerölle hervor; die alltägliche Gegenwart, über die man ehedem vornehm hinwegschritt, bekam poetischen Glanz; auch die Kunst und die Malerei, mit dem Auge des Dichters gesehen, mußten dazu dienen, Farbe und Beleuchtung in das Leben zurückzustrahlen. Deutsche Art und Kunst trat lebendig heran an das Gefühl unseres Dichters. Erwin von Steinbach und Hans Sachs feierten durch ihn ihre Auferstehung; das grandiose gothische Steinwerk des Straßburger Münsters, wie die poetischen Holzschnitzwerke und allegorischen Bilderschreine des besten der Meistersänger sprachen gleich lebendig zu ihm als Denkmale einer tüchtigen, markigen Zeit. In der Selbstbiographie des Ritters Götz und dem Volksbuch vom Faust fand er, was eben nur ein Dichter darin finden konnte: in jener den derben Biedersinn des deut-

schen Charakters; in diesem den unendlichen, ewig unbefriedigten Drang des deutschen Geistes. Er weckte die deutsche Parabel, das deutsche Sprichwort, den treuherzigen Kernsinn des deutschen Knittelverses aus dem langen Schlaf, in dem sie gelegen, und machte sie sich zu eigen; überall zog er die fruchtbaren Elemente der Vergangenheit an die Gegenwart heran, um ihr, die sich in eitler Bildung von jener abgetrennt, wieder die lebendigen, erfrischenden Quellen der Dichtung zuzuleiten.

Unter der Fülle dieser Anregungen, die er sich aber selbst auszufinden weiß, sehen wir sein Talent in ruhiger, reicher Entfaltung wachsen, und eine Welt von Stoffen in sich hegen und verarbeiten. Die poetische Stimmung ist ihm Lebenselement, natürliche Atmosphäre, in der sein Geist schwimmt und athmet; er legt nie den feierlichen Sonntagsanzug Klopstock'scher Inspiration an, den dieser heilige Sänger auch die Wochentage über forttrug; was sich auf seiner poetischen Lustfahrt durchs Leben in dem klaren Gewässer spiegelte — Dome, Burgen, Rebenhügel, Fluren im Frühlingsglanz — ward ihm zum Gedicht. Die Grundrichtung der Göthe'schen Poesie, wie sein Freund Merck richtig erkannte, war die, dem Wirklichen eine poetische Gestalt zu geben, während die Klopstockianer ihre Imaginationen zu realisiren, den Anker ihres dichterischen Luftballons fortwährend zur Erde herabzulassen sich müh'ten.

Man wundere sich übrigens nicht über die vielen vergeblichen Versuche, die jene Zeit machte, Poesie um

jeden Preis herbeizuschaffen. Erst Göthe erkannte es mit klarem Sinn, daß der deutschen Dichterei die breite Basis einer fruchtbaren Realität, bedeutender Lebensverhältnisse von vornan fehle; darum mußte freilich in ihr alle Darstellung des Heroischen trockener Schulversuch bleiben, das Lehrhafte und Rührende sich breitsetzen, Fabel, Lehrgedicht, bürgerliches Schauspiel zu Hauptgattungen heranwachsen, und die höhere Richtung zu einer erdentrückten Träumerei werden, die sich zu Thor und Bragor in die Walhalla oder unter die Seraphim in die Glorien des Himmels verstieg. Sophokles, Shakespeare, Cervantes, Calderon standen inmitten einer Wirklichkeit, die schon Unterbau für die Dichtung war; sie brauchten den Gehalt ihrer Zeit nur in ihrer Phantasie ausreifen zu lassen, um Schöpfungen unvergänglichen Werthes hervorzubringen. Jetzt wo die nationale Existenz so verarmt war, galt es, die eigene Individualität zu bereichern, um so die Dürftigkeit rings umher einigermaßen zu ersetzen; in diesem Sinne war es denn, daß Göthe nach Vielseitigkeit, Reichthum an Erfahrungen und Eindrücken strebte, den mannigfachsten Stoff an sich heranzog, und indem er Poesie in sein Leben brachte, auch umgekehrt Leben in seine Poesie hineintrug.

Wenn Göthe auf solche Weise allerdings den rechten Weg ausfand, der zum Gipfel der deutschen Literatur hinanführte, so hatte doch diese Methode des Schaffens auch ihren wesentlichen Uebelstand. Dem subjectiv Interessanten, an einem eigenen Erlebniß Haftenden wurde nun eine viel zu große Bedeutung

beigelegt, das rein Persönliche in seinem Werthe offenbar überschätzt. Göthe selbst ward dessen nicht müde, seine Erlebnisse, die Eindrücke, wie er sie empfing und verarbeitete, in Briefercerpten, Tagebuchblättern, Annalen, endlich in „Dichtung und Wahrheit" ohne Ende zu recapituliren; und wie trieben es erst seine Commentatoren! Noch jetzt werden die Liebschaften Göthe's in Straßburg, Frankfurt und Weimar von den meisten Literaturhistorikern mit einem Ernst und einer Gründlichkeit besprochen, als ob es weltgeschichtliche Ereignisse, wahre Nationalangelegenheiten wären! Die Vielseitigkeit, mit der der Dichter seine Individualität zu bereichern suchte, machte ihn oft einseitig gegenüber den Dingen und Verhältnissen, die nach ihrem eigenen Maße gemessen sein wollen; was er nicht mit Beziehung auf sich und seine Bildungsform denken und festhalten konnte, ließ er fallen und beiseite liegen. An historischen Stoffen, wenn er ein und das andere Mal nach ihnen griff, interessirte ihn nicht das eigentlich Geschichtliche, die großen Verhältnisse, der objective Gehalt der Zeitideen, sondern mehr nur das rein Individuelle, das Biographische der Helden, sobald er demselben eine Beziehung auf sein eigenes Wesen abgewinnen konnte. Mochte Göthe erfassen oder darstellen, was er wollte, nie liegt der Schwerpunct der Dichtung außer ihm, in dem Gewicht und der eigenen Bedeutung des Stoffes, — immer in ihm selbst, in seinem Gemüthszustand und seiner Anschauungsweise. In diesem Sinne sind alle seine Hauptgestalten zu nehmen: Werther, Wilhelm Meister sind

nichts Anderes, als personificirte Zustände und Bildungsprocesse Göthe's; Götz und Egmont, Gestalten wie sie die Geschichte darbot, — Clavigo, wie er ihn aus der Denkschrift von Beaumarchais kennen lernte, sind auch gleichsam *göthisch* gemacht, in die subjective Form umgegossen; Tasso, der italienische Dichter, und Faust, der deutsche Schwarzkünstler, treten vollends an die Seite Werther's und Meister's, als Repräsentanten der eigensten Gemüths- und Gedankenvorgänge des Dichters. Zwei Richtungen sind es, die bei Göthe fortwährend neben einander gehen: das *Eigene*, was er erlebte, dichterisch aus sich herauszustellen und wie Zustände und Schicksale eines Andern mit unbefangener Gegenständlichkeit anzuschauen und zu gestalten, andererseits wieder das *Fremde*, oft willkürlich genug, sich eigen zu machen, es in die Form seines Ich zu gießen, und demselben nur durch die Beziehung auf das eigene Selbst poetische Geltung und Bedeutung zu verleihen. Dieser Doppelrichtung begegnen wir überall; sie zeigt, wie viel der Dichter aus sich allein bestreiten konnte, in wie viel verschiedenen Wendungen und Variationen er immer wieder *sich selbst* zu bringen vermochte — aber sie läßt uns auch von seiner Individualität nicht loskommen; eng und enger zieht sich der Kreis, in dem uns der Dichter festhält, so groß auch der Reichthum des Lebens sein mag, den er in ihm zu sammeln versteht.

Die poetische Welt Shakespeare's hält und trägt sich selbst, wie die Weltkörper im unendlichen Raum; der Dichter ist weggegangen, die Fußtapfen seines Er-

denwandels sind verweht, aber seine Werke sind an sich verständlich, obgleich die erläuternden Lebensbezüge aus der Biographie des Dichters uns fehlen. Die Poesie Göthe's, so ganz biographisch bedingt, wie sie ist, gleicht einem Rankengewächs, das mit seinen prachtvollen Blüthenglocken, seinem vollen üppigen Grün den Stab doch nicht ganz verkleiden kann, an dem es sich emporschlingt. Fortwährend weisen Göthe's Werke auf Göthe's Leben zurück; ihr allzu individueller Charakter bringt es mit sich, daß die Literaturforschung, sobald sie bei ihm verweilt, sich in die Erörterung oft sehr gleichgiltiger Privatverhältnisse verliert, um Ursprung und Anlaß seiner Dichtungen genügend zu erklären. Wenn man zum Verständniß Shakespeares nur die großen Vorgänge der englischen Geschichte und die glorreiche Zeit der Königin Elisabeth zu studiren braucht, so nöthigt uns die Beschäftigung mit Göthe, ihm nach Tiefurt, Apolda, Ilmenau und in all' die Weimarer Nester zu folgen, und gelegentlich wohl auch in dem Hoffourrierbuche wie in einer historischen Quelle nachzuschlagen. Die innige Verflechtung der Göthe'schen Poesie mit dem Leben, die ihr Wärme, Innerlichkeit, Colorit, kurz alle Vorzüge, die wir an ihr bewundern, verleiht, zieht sie auch oft hinab in's Gleichgiltige, Grillenhafte, Abgeschmackte, zersplittert ihre Kraft in Gelegenheitsdichtereien, führt sie nur auf Umwegen wieder zurück in ein höheres Gebiet. Auch da muß die Biographie des Dichters die Schwächen und oft unbegreiflichen Abirrungen seiner Poesie in's Platte und Leere erklären und entschuldigen; gleich einer Quelle

frisch und klar an ihrem Ursprung, nimmt sie den Geschmack und die Mischung des Bodens an, über den sie weiter fließt.

Wir sind dem Dichter ziemlich weit auf seinem Entwicklungsgange gefolgt; gehen wir nur einige Schritte noch mit, nicht seine äußeren Erlebnisse, nur seine Stimmungen beachtend. Wir wissen ihn bereits in Weimar, in jener eingeschränkt kleinen, vornehmen Welt, die aber gern so viel wie eine große bedeuten möchte. Da finden wir den Vielbeschäftigten, häufig Abgezogenen in einem eigenthümlichen Schwanken und Schweben; bald behaglich, bald unsicher, jetzt mit seinen Verhältnissen in Einklang, jetzt wieder seinen Zustand ängstlich erwägend und prüfend. Was er nach außenhin thut, trägt das Gepräge des Zusammenhanglosen und Zufälligen, so viel zeitraubende Arbeit dabei sein mag; noch in demselben Jahr, in dem ihm der Herzog den Geheimerathstitel verlieh, vermißt er an sich den Geschäftssinn; keine gegebene, äußere Aufgabe, sei sie eine practische oder künstlerische, kann ihn dauernd festhalten. Doch dieses Leben selbst, voll Wechsel und zerstreuter Bildungskeime, hat ihm eigenen Werth. „Es mag so lange währen, als es will," schreibt er an Lavater, „so hab' ich doch ein Musterstückchen des bunten Treibens der Welt recht herzlich mitgenossen. Verdruß, Hoffnung, Liebe, Arbeit, Abenteuer, Langeweile, Haß, Albernheiten, Thorheit, Freude, Erwartetes und Unversehenes, Flaches und Tiefes — wie die Würfel fallen!"

Zwischen Behagen und Mißbehagen schwebt er dahin in ewig klingender Existenz, immer dem leitenden Schicksal vertrauend, das seinen Sinn in „reine Dumpfheit gehüllt," damit er lebensfreudig in holder Gegenwart der lieben Zukunft hoffe. Jetzt hat er keine Wünsche, als die er wirklich mit schönem Wandertritt sich entgegenkommen sieht — ein andermal findet er sich wieder schmerzlich in diese enge Welt hineingezaubert und wie mit Flitterbanden in ihr gefesselt. Aus Zerstreuungen in die Sammlung, aus dieser wieder zurück in die Zerstreuung, dies ist das beständige Hin und Her, in dem sich nun der Dichter bewegt. Wenn er sich aus dem lauten, drängenden Treiben in der einsamen Stille wiederfand, dann erkannte er wohl, daß man sich beschränken müsse, um etwas zu leisten. Einen Gegenstand, wenige Gegenstände recht bedürfen, an ihnen hängen, sie auf alle Seiten wenden, mit ihnen vereinigt werden, das mache den Dichter, den Künstler, den Menschen. Aber wie bald war er sich selbst wieder entrissen! Auf Reiseausflügen stellt er wohl das Totalgefühl seiner Natur wieder her, das ihm in nächster Nähe so oft zerstückt und zerpflückt wird; da wird er rein und klar wie die Luft, da findet er jene glückliche Stimmung wieder, für die er kein besseres Wort kennt, als „stilles Behagen." Endlich aber greift er entschlossener nach dem Steuer, das die Hand lässig hatte sinken lassen, und sucht das Wort aus dem Gedichte „Seefahrt" an sich wahr zu machen: „Mit dem Schiffe spielen Wind und Wellen; Wind und Wellen nicht mit seinem Herzen!" Er kann die Hofnoth nicht mehr

den ganzen Tag mit ausstehen; sein prosaisch Leben verschlingt ihm die Bächlein seiner Dichtung wie ein weiter Sand. Er muß sich an's Ufer retten, um sich nicht mit allen seinen Kräften im Strome abzuarbeiten und unterzusinken.

Da tritt Italien unabweisbar vor seine Seele, von Jugend auf der Gedanke seines Tages, der Traum seiner Nächte. Die Reise dahin war für ihn eine geistige Gesundheitsreise, nachdem schon in dem „Wanderer" und dem Liede Mignon's, dieses reizenden Geschöpfes, das aus des Dichters eigener Sehnsucht nach dem Süden empfangen und gewoben ist, ein warmer Windhauch ihm den Duft der Orangenhaine zugeweht. Der Dichter, der sich in Straßburg zuerst erkannt, dort in den kühn aufgethürmten Massen des Münsters das Bild seines eigenen jünglingsstarken Emporstrebens gesehen, konnte jetzt nur zwischen großen Gegenständen neu erstarken; nur da, im Angesichte des Kolosseums, der Cypressen Michel Angelo's, des Vaticans und des Pantheons konnte er sich so ganz wiederfinden, nachdem er in dem circulus vitiosus von Hoffesten, Conseilsitzungen, Rekrutenaushebungen und mikroskopischen Staatsgeschäften sich nur zu lange umhergetrieben. Es war hohe Zeit, die schaffenden Kräfte wieder zu concentriren. Statt die deutsche Nationalbühne im Auge zu behalten, hatte Göthe nur das Weimar'sche Liebhabertheater bereichert; statt Lessing's Erbschaft anzutreten, war er in die Fußtapfen eines Einsiedel, Bertuch, Gotter getreten, um mit ihnen um die Wette die Hoflustbarkeiten mit den Abfällen

seines Talentes aufzuputzen. Die poetischen Geburtstagsgaben und Maskenzüge schossen wie Pilze empor, während das alte Manuscript von Faust und Egmont liegen blieb und vergilbte; ein Wunder fast, daß zwischen jener Maculatur-Poesie, die leider der Nachwelt erhalten blieb, noch eine Iphigenia, ein Tasso aufkeimen konnten.

Die Reconvalescenz des Dichters im Süden ging nach Wunsch vor sich. Die Falten glätteten sich wieder aus, die sich in sein Gemüth gedrückt hatten, er freute sich des heimlichen Wachsthums neuer, frischer Triebe und Kräfte. Allerdings wurden die reizbaren Nerven des kaum Wiederhergestellten durch die politische Verstimmung neu aufgeregt, die ihm der Ausbruch der französischen Revolution verursachte; wieder rang er nach dem innern Gleichgewicht, bis ihn der Verkehr mit Schiller, wie eine Nachkur der italienischen Reise, zum zweiten Male herstellte.

Halten wir hier inne — um den jetzt fallen gelassenen Faden an einer weiteren Stelle wieder aufzunehmen. Vorläufig haben wir des Materials genug, um Standpunkte zu nehmen. Wir sahen, wie in Göthe der Dichter erwachte, unter glücklichen Eindrücken wuchs und ungünstige noch zur Zeit bewältigte; die Begierde, „die Pyramide seines Daseins, deren Basis ihm angegeben und gegründet war, so hoch als möglich in die Luft zu spitzen", überwog zuletzt alles Andere und hieß ihn gebieterisch alle Hemmungen bei Seite schieben. Er habe, so sagt er selbst, eines gewaltigen

Hammers bedurft, um seine Natur von den vielen Schlacken zu befreien und sein Herz gediegen zu machen — und fürwahr — diese fortgesetzte Läuterung seiner selbst gelang ihm auch in vollem Maße. Aber je mehr sich so die Individualität des Dichters in sich klärte und vollendete, desto mehr schloß sie sich auch gegen die thätige, handelnde Welt zurückweisend ab, der der Dramatiker Sinn und Auge hingebend öffnen soll. Das Bestreben, alle Gegensätze in sich auszugleichen, alle Ecken zu mildern und zu stumpfen, die reine Harmonie der Gemüthskräfte zu nähren und zu erhalten, ist eben keine Tendenz, die diese Art des Schaffens, die Schilderung aufregender Leidenschaften und Conflicte sonderlich begünstigen kann. Die eisernen Reifen, mit denen sein Herz eingefaßt wurde, trieben sich täglich fester an, daß endlich gar nichts mehr durchrinnen konnte; je größer die Welt, in die er blickte, desto garstiger fand er die Farce; das bewegte Leben, dessen Beobachtung den dramatischen Dichter anregt und zur Production reizt, ihn warf es mißmuthig in sich zurück. So kam es denn, daß Göthe'n auch in seinen Dramen das eigene Selbst, die persönliche Erfahrung, das unmittelbare Erlebniß der Hauptanstoß blieb, aus dem er seine Charakterdarstellung, seine Erfindungen herausspann. Freilich entsprach er in dieser Weise nicht eben der eigentlichen Bestimmung des Drama's, dessen Zweck seit jeher war, ein objectives Weltbild zu geben, „dem Zeitalter den Spiegel vorzuhalten", nicht blos Entwicklungsphasen der eigenen Individualität des Dichters zu vergegenständlichen.

Göthe spricht wiederholt von jener bezeichnenden Richtung seiner poetischen Thätigkeit, die ihn von Anfang an bestimmte, und von der er sein ganzes Leben nicht habe abweichen können: Dasjenige, was ihn erfreute, oder quälte, oder sonst beschäftigte, in ein Bild, eine poetische Schöpfung zu verwandeln und darüber mit sich selbst abzuschließen. Was immer in der innern Welt seines Gemüthes kämpfend auf und nieder wogte, er schied es so aus sich aus, um es im Bilde eines äußeren Vorgang's dichterisch festzuhalten. Diese Richtung übertrug Göthe auch auf das Drama, ja sie drängte ihn sogar zu seinen ersten Versuchen in dieser Gattung hin. Schon während seiner ersten Studentenzeit in Leipzig, als er die Neigung eines anmuthigen Kindes, Käthchen Schönkopf mit Namen, durch grillenhafte Quälereien verscherzt hatte, machte er dieser peinlichen Stimmung durch eine kleine dramatische Production Luft: so entstand die älteste seiner Dichtungen, das niedliche, aber sonst unbedeutende Schäferspiel: „Die Laune des Verliebten." Zu der Zeit, als die Treulosigkeit gegen Friederike Brion ihn ängstigte, suchte er nach seiner alten Art abermals Hilfe bei der Dichtkunst. Er setzte die hergebrachte „poetische Beichte" fort, um wie er sagt, durch diese selbstquälerische Büßung einer inneren Absolution würdig zu werden. Die beiden Marien in „Götz" und „Clavigo," und die beiden schlechten Figuren, die ihre Liebhaber neben ihnen spielen, waren die Resultate solcher reuigen Betrachtungen. — Die unbestimmte, leicht bestimmbare, von schwankenden Gefühlen abhängige Seite in seiner

Natur, welche die Entschlüsse so oft in dem Halbdunkel unklarer Regungen zurückhielt, so schwer sich zum Widerstand, zur Entscheidung aufarbeitete, zur Untreue gegen sich und Andere führte, gab ihm den Stoff zur Zeichnung jener interessanten Schwächlinge, der Weislingen's, Clavigo's, Tasso's, deren feine Charakteristik zum guten Theil nur Frucht der Selbstbeobachtung war. Doch lag noch ein anderes Element in Göthe's Wesen, das diesem Schwanken und Schweben das Gleichgewicht hielt: der scharfe, kalte Strahl des Weltverstandes, der durch die Nebel weicher, aber unklarer Stimmungen mit einem Male hindurchbrach, mit einem plötzlichen Riß das Versäumniß des dumpfen Brütens einzuholen, hemmende Verhältnisse oft rücksichtslos zu lösen geneigt war. Auch diese Seite wurde personificirt und zu selbstständigen Gestalten ausgebildet: zuerst in Clavigo's Freund Carlos, dann zu schärfster Negation gesteigert in Mephistopheles. Die Gegensätze, die in Göthe's Individualität abwechselnd hervortraten, vertheilte er bald so, bald anders gefärbt und gemischt an die Hauptfiguren seiner Dramen und Romane, und gab in ihnen den besonderen Seiten seines Wesens eine persönliche Existenz. Darum gehören seine Gestalten auch meistens paarweise zusammen, wie die Hälften einer höheren, unsichtbaren Einheit; entweder ist der Eine der untrennbare Gefährte des Anderen, den dieser, so verhaßt und verderblich er ihm ist, nicht mehr entbehren kann (Faust und Mephistopheles), oder die Beiden sind darum Feinde, weil die Natur nicht Einen Mann aus ihnen formte (Tasso und Antonio),

obgleich sie besser thäten, sich zu ihrem gegenseitigen Vortheil auf's engste zu verbinden. Was hier äußerer Gegensatz ist, war in Göthe's Gemüth innerer Streit, der sich mehr als einmal in ihm erneuerte, bis die Heilungskraft der eigenen Natur die widerstrebenden Elemente wieder in ein leidliches Gleichgewicht brachte.

Wir werden bei der Besprechung der einzelnen Dramen Gelegenheit finden, die Spuren der subjectiven Bezüge in ihnen noch weiter zu verfolgen; so viel begreift sich aber schon jetzt, daß unter diesen Voraussetzungen ihre Haltung keine eigentlich dramatische sein konnte: es wurden ruhige, detaillirte Charakterstudien, keine Darstellungen von Handlungen und Leidenschaften, — feine Analysen von Seelenzuständen und psychologischen Problemen, nicht Gemälde eines mächtig bewegten, in seiner Tiefe aufgewühlten Daseins. Die Gemüthskämpfe und Conflicte, die uns der Dichter vorführt, sind für ihn schon innerlich abgethan und überstanden; daher die Ruhe, mit der er sie schildert, zugleich aber auch die Ausführlichkeit, mit der er, als persönlich dabei interessirt, selbst auf das Einzelnste eingeht. Dies erklärt die Specialität des Göthe'schen Drama's. Göthe's Dichtung hat eine lyrische Seele und einen epischen Körper, aber keinen dramatischen Puls; sie gab dem dramatischen Organismus das zartere Nervengeflecht einer vertieften Empfindung, nicht aber die Muskeln und Sehnen des drängenden Affects, des vorwärts schreitenden Handelns. Für die Poesie im Allgemeinen war unendlich viel gewonnen, eine Fülle des tiefsten, innersten Seelen-

lebens bekam nun im Schauspiel Sprache und Ausdruck — aber die dramatische Kunstform selbst machte keinen Fortschritt, wenn man nicht gar nach Lessing's „Emilia Galotti" in formeller Beziehung selbst einen Rückschritt eingestehen will. Schiller sagt sehr bezeichnend über die „Iphigenia": „daß dasjenige, was man eigentlich Handlung nenne, hier hinter den Coulissen vorgehe, und das Sittliche, was im Herzen vorgeht, die Gesinnung, darin zur Handlung gemacht sei, und gleichsam vor die Augen gebracht werde." Dieses treffende Wort gilt nicht blos von dem Einen Schauspiel, es findet, den Götz ausgenommen, fast auf alle Göthe'schen Dramen seine Anwendung, selbst auf „Egmont" und „Faust;" des „Tasso" zu geschweigen, in welchen durchwegs nur Psychologie, und gar keine äußere Handlung ist. „Alles bezieht Göthe", um auch eine feine Bemerkung Tieck's hier anzuführen, „mehr auf eine unsichtbare, als auf eine wirkliche Bühne; es ist ihm wichtiger, die Stimmungen des Gemüthes, dessen Verirrungen, die Gefühle des Herzens, die in zarter Wehmuth, in Sehnsucht und Liebe, in Freud' und Leid räthselhaft spielen und sich gegenseitig durchdringen, mit fester Hand des reifen Künstlers zu zeichnen, als eine eigentliche Handlung darzustellen, die aus Veranlassungen und dem Zusammentritt verschiedener Gestalten und Charaktere hervorgeht und immer äußerlich sichtbar werden muß." So kommt es denn, daß seine Dramen oft durch ihre größten Schönheiten undramatisch werden, wenn auch manche Scenen von großer dramatischer Wirkung sind. Iphigenia und Tasso sind so eigentlich

Lesedramen — durch die psychologische Feinheit ihres Dialog's, durch die zarte Schönheit ihrer poetischen Durchführung ganz nur auf eine geistige Wirkung berechnet; auf der Bühne treten fast nur ihre Theatermängel hervor, ihre Vorzüge verschwinden aber da etwa so, wie die Farbenharmonie eines Staffeleibildes in einer Entfernung, in der nur der keckere Pinsel des Decorationsmalers wirken kann. Selbst der derber angelegte Götz konnte nur mittelst gewaltsamer und zerstörender Verkürzungen und Aenderungen gegeben werden, die der Dichter später mit großer Schonungslosigkeit an diesem genialen Jugendwerk selbst vornahm; bei Faust, wo Göthe es gar nicht auf die Bühne absah, zeigte es sich nachher nur wie durch Zufall, daß diese wunderbaren scenischen Bilder, obgleich ihnen der strenge Zusammenhang fehlt, doch immerhin zu einem aufführbaren Stücke zusammengeschoben und verkittet werden könnten.

Der Mangel an Anspannung für einen bestimmten Zweck, das holde Irren und Schweifen, das durch Göthe's Leben geht, theilt sich auch seinen Helden mit. Sowie auch seine Sache nicht das thätige, umgestaltende Eingreifen in die Verhältnisse, sondern ein behutsames Durchsteuern durch die Wogen des Lebens war, so sind seine Helden gleichfalls nicht thätig und handelnd, sondern bestimmbar und von Außen bestimmt; ein gewisses Sich-gehen-lassen ist ihnen Allen eigen. „Scheint mir die Sonne heut, um das zu überlegen, was gestern war? und um zu rathen, zu verbinden, was nicht zu errathen, zu verbinden ist — das Schicksal eines kom-

menden Tages?“ Dieses Wort Egmont's ist ein echt Göthe'sches Bekenntniß; ebenso jenes andere: „Wie von unsichtbaren Geistern gepeitscht gehen die Sonnenpferde der Zeit mit unseres Schicksals leichtem Wagen durch, und uns bleibt nichts, als muthig gefaßt, die Zügel festzuhalten, und bald rechts bald links vom Steine hier, vom Sturze da, die Räder wegzulenken. *Wohin es geht, wer weiß es?* Erinnert er sich doch kaum, woher er kam.“ Aber diese geniale Plan- und Sorglosigkeit, dieser nachtwandlerische Gang durch's Leben geziemt nicht dem dramatischen Helden; er soll wissen, wohin es geht, und die Stichworte seiner Lebensrolle, bei denen er einzutreten hat, im Kopfe haben. Ueberall läßt sich die undramatische Qualität der Helden Göthe's mit Leichtigkeit nachweisen: so Clavigo's schwankende Unentschlossenheit, Orest's muthlose Melancholie, Iphigeniens lautere Scheu vor dem Conflict und der Schuld, Tasso's träumerische Exaltation. Dies sind durchwegs Dispositionen, die nur ein leidendes, nicht ein thätiges Verhalten zur Welt bedingen. In den Grundzügen zu einer Untersuchung über epische und dramatische Dichtung, die Göthe gleich nach Vollendung von „Hermann und Dorothea“ entwarf, stellt er wohl den Hauptunterschied auf: das Epos habe den *außer sich wirkenden* Menschen in seiner *Thätigkeit*, die Tragödie den *nach innen geführten* Menschen in seinem *Leiden* vorzustellen. Dazu wäre aber hinzuzufügen: die echte Tragödie müsse ein Leiden schildern, welches Rückschlag und Folge eines *Thun's* ist, nicht aber das reine, pathologische Leiden, die bloße thatlose Pas-

sivität. Man sehe nur genau nach: in keinem Stücke Göthe's giebt die freie That den Anstoß, immer nur ein Ereigniß, das von Außen kommend, einen bestehenden Zustand aufrüttelt, Krisen im Gemüthe hervorruft, und endlich die Wolke des Geschickes hinabzieht oder eine ausgleichende Lösung ermöglicht. In „Clavigo" muß Beaumarchais, in „Egmont" Alba, im „Faust" Mephistopheles, im „Tasso" Antonio später erscheinen und hinzukommen, um Bewegung in den ruhenden Zustand zu bringen, der sonst selbst keinen Gährungsstoff dramatisch fruchtbarer Elemente in sich trüge. Die Katastrophe so äußerlich eingeleitet, erfolgt daher auch nicht nothwendig; der Ausgang kann so oder auch anders fallen. Bei „Clavigo" ist der tragische Schluß mit Willkür und Gewaltsamkeit herbeigezogen, indeß der wirkliche Clavigo noch ruhig fortlebte; Götz endigt tragisch, aber gegen die Geschichte; Tasso endigt gar nicht, oder vielmehr ist dieses fragmentarische Schauspiel nur der erste Act von der Lebenstragödie des historischen Tasso; von der Stella ist es bekannt, daß Göthe später mit wenigen Federstrichen den befriedigenden Ausgang, der aber das sittliche Gefühl des Publicums durchaus nicht befriedigte, in einen tragischen umwandelte. Eine solche Zufälligkeit des Ausgangs ist nichts weniger als dramatisch, auch nicht einmal episch, höchstens romanhaft. Doch auch in dem ganzen Gang der Entwicklung hielt Göthe keineswegs an dem Wesen des Dramatischen fest. Er wußte sehr wohl, es sei eine Haupteigenschaft des epischen Gedichtes, daß es immer vor- und zurück-

gehe, während das Drama Alles nach vorwärts dränge und schiebe; aber wie verfuhr er in seinen eigenen dramatischen Dichtungen? Man vergleiche nur beispielweise den ersten Monolog der Iphigenia, oder den Egmonts im Kerker mit einem beliebigen Selbstgespräch Shakespeare's. Während wir bei dem letzteren jedesmal einen Entschluß keimen, etwas Zukünftiges entschieden heranrücken sehen, wird dort der gegenwärtige Zustand ganz contemplativ mit einem entschwundenen verglichen, zu dem sich das Sinnen und Denken in schön empfundener Klage zurückwendet; bei Shakespeare ist alles Drang nach neuem Geschehen, bei Göthe betrachtendes Verweilen bei der Vergangenheit. Ist auch dies wohl dramatisch? Iphigenia blickt zurück nach den Hallen des Vaterhauses, wo sie in hoffnungsfroher Kindheit neben den Geschwistern aufwuchs, Orest nach den Tagen kühnen Jugenddrangs, wo er noch von großen Thaten träumte, Faust nach der Sabbathstille, die ihn, den betenden Knaben umfing, Götz nach der Zeit, wo noch wackere Fürsten mit Rittern und Volk sich friedlich vertrugen, die Bürger in „Egmont" nach den besseren Tagen, da ihre Privilegien blühten; — Alle sind sie auf ein Vergangenes bezogen, sie sinnen, träumen und denken, aber sie wollen nichts Bestimmtes, die Zukunft kommt über sie, zu ihrem Schrecken, oder ihrer Erlösung, als ein unerwartetes, überraschendes Geschick. So blickte der Dichter in seine Welt, so schaute er auch diejenige an, die außer ihm lag, und stellte die Menschen, die er schilderte, zu ihr in ein gleiches Verhältniß.

Aus dem lyrisch-subjectiven Kern der Göthe'schen Charaktere, aus der psychologischen Detailarbeit in der Durchführung ihrer Seelenzustände ergiebt sich von selbst das andere Moment, das ich bereits berührte, nämlich die epische Ausbreitung, die allzuruhige Haltung des Ganzen, der Stillstand oder das nur stoßweise Fortrücken der Begebenheiten. Wenn Göthe's epische Composition so musterhaft war, daß Wilhelm von Humboldt in seiner berühmten Abhandlung über „Hermann und Dorothea" daran überhaupt das Compositionsgesetz des Epos entwickeln konnte: so ist die Anordnung seiner Stücke dagegen um so undramatischer; man sieht deutlich, daß er einen Stoff, aus dem er ein Schauspiel machen wollte, unwillkürlich auch durch das Medium der epischen Form ansah. So hat sich Göthe die Form des Drama's nach den Bedingungen seiner künstlerischen Natur in einer Weise zurechtgelegt, die gegen die concise mustergiltige Form Lessings eigenthümlich contrastirt, obgleich er den reichsten dichterischen Inhalt in dieses willkürlich umgebildete Gefäß gegossen. Wie sollen wir aber diese specifisch Göthe'sche Form bezeichnen? Ich glaube, indem ich hier wieder Tiecks Bezeichnung aufnehme: theils als dialogisch ausgeführte, psychologische Novelle, theils — und dies gilt von den größeren dramatischen Werken — als einen, in eine ganze Scenenfolge aufgelösten Roman. Neben der Novellette: „Die Geschwister" sind: „Clavigo," „Stella," in einem höheren Sinn auch „Tasso" so eigentlich dialogisirte psychologische Novellen. Der Conflict ist hier überall ein innerlicher, geht nicht in

Handlung heraus, sondern spinnt sich immer wieder in die Gesinnung, in die innere Gefühlswelt zurück, wühlt diese krankhaft auf, und die Katastrophe bricht dann plötzlich herein. Faust ist ein philosophischer, Götz ein historischer Roman, beide gleichsam Wandelgemälde in allmälig sich aufrollenden Scenen und Bildern. In diesen beiden dramatischen Werken ist die Composition eine äußerst lockere und willkürliche, wie dies auch nicht anders möglich, da im Faust wie im Götz ein ganzer langsam vorrückender Lebenslauf sich ruckweise vor uns entwickeln soll. Von der ganz eigenen, sehr bequemen und lässigen Composition Egmonts werde ich später ausführlicher sprechen. Auch die Iphigenia in Tauris, obgleich der Vorgang selbst einen geringern Zeitraum umspannt, bekommt durch die erzählenden Rückblicke in die Geschichte des Atreidenhauses einen entschieden epischen Hintergrund. Zu dieser in ernsten Schatten hereinragenden Vergangenheit paßt dann ganz wunderbar die milde Trauer, die sanft gedämpfte Molltonart, aus der das ganze Drama gestimmt ist, und die alle Scenen desselben harmonisch durchzieht. Kaum brauche ich noch zum Schlusse hervorzuheben, daß die novellistische und romanartige Behandlung des Drama's bei Göthe, die durchgeführte Seelenmalerei, zu der hier überall Raum bleibt, insbesondere der Schilderung der Frauen, der Ausmalung des weiblichen Gefühlslebens günstig ist, welches sonst gewöhnlich in der dramatischen Abbreviatur zu kurz zu kommen pflegt. Die Frau ist eine empfindende, nur seltener eine handelnde Natur, ihre dichterische Heimath ist der Roman, nicht eigent-

lich das Drama. Daß Göthe in beiden Formen das Höchste in der Darstellung des weiblichen Seelenlebens geleistet hat — ist heutzutage schon eine triviale Bemerkung.

Genug davon! Wir haben nun nach diesen Vorbetrachtungen Göthe in der ersten und fruchtbarsten Periode seines Schaffens näher eingehend zu betrachten.

B. Die ersten dramatischen Versuche: „Die Laune des Verliebten," „Die Mitschuldigen." — Die Götz- und Werther-Periode und ihre Nachklänge: „Götz von Berlichingen," „Clavigo," „Stella," „die Geschwister."

Die Universitätsjahre Göthe's waren für ihn auch die Lehrjahre des Dichters. Was er nach dem Willen seines Vaters auf Akademien lernen sollte, das lernte er da nun freilich nicht. In Leipzig hatte er, statt im deutschen Staatsrechte gehörig nachzuschreiben, die darin aufgeführten Personen, als den Kammerrichter, den Präsidenten und die Beisitzer, mit seltsamen Perrücken an den Rand seines Heftes gezeichnet, und durch diese Possen seine aufmerksamen Nachbaren zerstreut und zum Lachen gebracht. Statt bei Professor Böhme ordnungsgemäß seine Collegia zu hören, nahm er bei seiner gebildeten Gemahlin ein Privatissimum über das savoir vivre, die feinere Lebenssitte und das l'Hombre-spiel. In Straßburg trieb er, von seiner Tischgenossenschaft angeregt, in dilettantischer Weise medicinische und naturwissenschaftliche Studien — aber, was ungleich wichtiger war, er suchte sich hier durch Ver-

haue und wirres Gestrüpp den Weg zum deutschen Parnaß. Und wie suchte er ihn? Etwa so, wie ein Spaziergänger, der keine Eile hat, die staubige Heerstraße vermeidet, und auf schmalen Fußsteigen zwischen goldenem, wogenden Korn und bunten Feldblumen wandelt. Bald da, bald dort eröffnen sich ihm überraschende Ausblicke — nun, auf einem hochgelegenen Punkte anglangt, überschaut er mit einem Male die herrliche Landschaft, die sich zu seinen Füßen ausbreitet, und mit Verwunderung fragt er sich selbst und sein freundliches Geschick, wie er nur hieher gekommen sei? In Leipzig, dem alten Sitz der französisch auffrisirten Gottsched'schen Muse und der weinerlichen Gellert'schen Moral schloß er mit der älteren Richtung der deutschen Literatur ab — in Straßburg eröffnen sich ihm die wunderbaren Fernsichten in jene neue Richtung, die mit ihm beginnen, oder mindestens durch ihn etwas werden sollte.

Vorerst haben wir ihn aber noch nicht so weit; es ist nöthig, daß wir einen Augenblick noch den Leipziger Studenten im Auge behalten. Leichtsinnig, wild und auch etwas roh, wie er von Frankfurt kam, suchte er sich in dem Klein-Paris an der Pleiße, das seine Leute bildet, ernstlich zu civilisiren. Wie die Kleider, die er vom Hause mitbringt, haben auch die halbpoetischen Episteln, die er an Freunde richtet, einen recht altmodischen Schnitt; das soll anders werden. Das Leben, das er nun führt, ist äußerlich sehr bewegt, aber im Innern klingt davon noch wenig nach; die jugendliche Unruhe der Flegeljahre reißt und zuckt ihm

in allen Gliedern — er ist, wie ein Freund klagt, ein stolzer Phantast, ein Stutzer geworden, und treibt sich in Concert und Komödie, auf Gastereien und Spazierfahrten umher, daß die Louisd'or nur fliegen. Die Poesie ist ihm bei diesem oberflächlichen Treiben mehr Fertigkeit als Bedürfniß, Uebung der leicht beweglichen Geisteskräfte, nicht Erguß des erregten Gemüths. In dem Sinne fallen denn auch seine ersten dramatischen Versuche von 1768—69 aus: das Idyll „die Laune des Verliebten" und das Lustspiel „die Mitschuldigen," beide in Alexandrinern. Es ist modische Weltmannspoesie, feine Leipziger Meßwaare, bei glatter, fließender Form ohne alle innere Tiefe. Wie Lessing mit seinen Jugendstücken noch ganz in dem alten Komödiengeschmack steckt, so knüpft Göthe wenigstens daran an, freilich mit größerer Gewandtheit und Zierlichkeit; bei jenem mahnt noch die moralisirende Reflexion, die seltsame Mischung von Komödienton und theologischem Lehrton an den weltscheuen Primaner von Meißen, bei diesem weis't umgekehrt der frühreife Weltsinn, die nüchterne Kälte, die heitere Behandlung selbst des Unmoralischen auf frühe Erfahrungen, auf einen vorzeitigen Einblick in die Irrgänge der Gesellschaft hin. Es gilt dies zunächst von dem letztgenannten Stück, den „Mitschuldigen," das beiläufig im Ton der Molière'schen Stücke gehalten, einen spitzbübischen Handel vorführt, den der junge Dichter mit einem merkwürdigen Indifferentismus gegen die Moral rein komisch auffaßt; Sittenlosigkeit, Untreue, Dieberei, gegenseitige Verdächtigung von Vater und Tochter —

dies Alles stört und trübt ihm durchaus nicht den Spaß. Wenn Schiller's erstes Stück: „die Räuber" die zornigsten Angriffe auf die Verderbtheit und Heuchelei der Gesellschaft enthält, so lacht der junge Göthe zu alle dem; er wußte sehr wohl, daß Religion, Sitte, Gesetz nur die Oberfläche des socialen Daseins beherrschen, und ein glattes Aeußere, als ein schwacher Bewurf manches morsche Gemäuer übertünche, das über Nacht zusammenstürzt — aber das hinderte ihn nicht, dies wüste Welttreiben blos vom Komödienstandpunkte zu nehmen und auch so wiederzugeben. — „Die Laune des Verliebten" beruht, wie ich schon erwähnte, auf einem erlebten Gemüthszustand; Eridon und Amina sind Göthe und Käthchen in französischem Schäfercostüm. Der zarte lyrische Zauber der späteren Liebesdichtung Göthe's fehlt aber noch stark diesem Jugendproduct; obgleich es eine persönliche Beichte des Dichters sein soll, hat es noch viel von der flacheren, tändelnden Erotik der conventionellen Poesie, von dem Porcellan- und Traganthgeschmack jener Schäferspiele, die als Nachzügler von Guarini's Pastor fido ihren Weg von Frankreich aus durch Europa machten. Die alten Eindrücke der Knabenzeit, da der Graf Thorane sein Quartier im Göthe'schen Hause nahm und die französischen Schauspieler in die alte Reichsstadt einzogen, wirkten bei dem jungen Poeten immer noch nach; von dem incorrecten französischen Nachspiel an, das er als Knabe seinem Freunde Derones vorlegte, bis zu den beiden Leipziger Stücken finden wir ihn so ziemlich in demselben Geleise. Indeß war dieser früh eingeführte

fremde Impfstoff der Dichternatur Göthe's nicht schädlich; er drang nicht tiefer in sein Wesen, ja er wirkte bei ihm beinahe wie eine Vaccination, die ihn jetzt gegen den Einfluß des steifen, philiströsen Deutschfranzosenthums, dessen Reste er in Leipzig vorfand, um so sicherer verwahrte. Gottsched, den er besuchte, hatte für ihn blos ein komisches Interesse; als nun bald auch die Hamburgische Dramaturgie in seinen Gesichtskreis trat, schloß er mit seinen Franzosen kurzweg ab, um in Straßburg, wo wir ihn jetzt finden, die neue Laufbahn der Dichtung mit völlig eigenen Gesichtspunkten anzutreten.

Kaum war er dort angekommen, erzählt Göthe in „Dichtung und Wahrheit", so bestieg er eiligst den Münster, um nicht den schönen Augenblick einer hohen und heiteren Sonne zu versäumen, welche ihm das weite, reiche Land ringsumher auf einmal offenbaren sollte. Da sah er das schöne Elsaß ausgebreitet zu seinen Füßen — und segnete das Schicksal, das ihm für einige Zeit einen so freundlichen Wohnort bestimmt. „Ein solcher frischer Anblick in ein neues Land" — so sagt er in der Erinnerung dieses Moments — „hat noch das Eigene, Ahnungsvolle, daß das Ganze wie eine unbeschriebene Tafel vor uns liegt. Noch sind keine Leiden und Freuden, die sich auf uns beziehen, darauf verzeichnet; diese heitere, bunte, belebte Fläche ist noch stumm für uns, das Auge haftet nur an den Gegenständen, insofern sie an und für sich bedeutend sind, und noch haben weder Neigung noch Leidenschaft, diese oder jene Stelle besonders hervorzuheben; aber

eine Ahnung dessen, was kommen wird, beunruhigt schon das junge Herz, und ein unbefriedigtes Bedürfniß fordert im Stillen dasjenige, was kommen soll und mag, und welches auf alle Fälle, es sei nun Wohl oder Weh, unmerklich den Charakter der Gegend, in der wir uns befinden, annehmen wird." — Ja wohl! bedeutungsvolle Ahnungen mochte dieser Blick in's Elsaßische Land in Göthe's Brust erwecken! Es war ja dies ein Ausblick in seine nächsten, drangvoll strebenden Jugendjahre, wo der Dichter in eigenster Fülle in ihm erwachen sollte! Auf jene unbeschriebene Tafel sollten bald die ersten, unvergänglichen Schriftzüge einer neuen deutschen Poesie hingezeichnet werden — und dort — dort schlängelte sich ja durch heitere Auen der Weg nach Sesenheim hin, dort lag, freundlich umfriedet, das idyllische Pfarrhaus, wo Göthe die erste Muse seiner Lyrik, das anmuthige Naturkind Friederike fand. Da war es auch, wo der echte Naturton des Liedes in seinem Gemüth aufthaute, jener Lyrik, die so wie der Vogel singt, der auf den Zweigen wohnet. — Nicht anders war es! Von der Höhe des Straßburger Münsters blickte Göthe in das neuentdeckte Land der deutschen Poesie hinab — und so wie der Münster selbst mit allen seinen Strebepfeilern und Fialen zu ihm sprach — so wie ihm an seinen künstlerisch bewältigten, kühn durchbrochenen Massen das Geheimniß deutscher Art und Kunst aufging — so stiegen schon damals in seiner Seele ähnliche hohe Denkmale zum Ruhme des deutschen Geistes dämmernd empor! Vorläufig durfte es ihm wohl vergönnt sein, an dem

zierlichen Laub- und Maßwerk der Lyrik leicht hin zu arbeiten, ehe er in seiner Tragödie „Faust", deren Stoff schon in der nächsten Zeit an sein Gemüth herantrat, einen neuen Dom in der deutschen Poesie aufführte, reich, hochstrebend, ahnungsvoll, von bunten Lichtern durchkreuzt, und auch zu grandios für einen völligen Ausbau, so wie irgend einer der großen deutschen Münster.

Wie fruchtbar waren für Göthe die zwei Jahre seines Straßburger Aufenthaltes für die ganze Folgezeit seines Dichtens und Strebens! Da gerade, als sein Gemüth sich weit und offen allen Eindrücken aufschloß, da trat ein Führer an ihn heran, der seine Ahnungen zu hellen Begriffen befestigte und ihm die rauschenden Brunnenquellen echter, ursprünglicher Dichtung zeigte — es war Herder, dessen großer Einfluß auf Göthe in jeder Bildungsepoche allbekannt ist. Ein kühner Sprung — und er war für immer aus dem künstlichen Irrgarten der Modedichtung in's Freie gelangt, auf die heitere Au, wo die Blumen des Volksliedes ungepflegt um ihn blühten, die Sonne Homer's vom klaren Himmel ihm leuchtete, und die Schauer des Abendwindes ihm Ossian's Klagen träumerisch zuwehten. Nun war auch er ernstlich darauf bedacht, in der Poesie die ursprüngliche, deutsche Art wieder hervorzurufen — nicht wie Klopstock in dem Schattenspiel der Bardiete, sondern in lebendigen markigen Gestalten. Als er einmal in Leipzig der Aufführung des „Hermann" von Elias Schlegel beigewohnt, die sehr trocken ablief, achtete er wohl darin die patrio-

tische Tendenz, dachte aber schon damals daran, daß man sie in näher stehenden Persönlichkeiten verkörpern solle, in die man sich hineinfinden, mit denen man mitempfinden könne; dies war der Weg, auf dem er einige Zeit später zum „Götz von Berlichingen" gelangte, um dessen Selbstbiographie frischweg zu dramatisiren. Er war dabei gegen die teutonischen Dichter im wesentlichen Vortheil: wenn diese das Bild urältester deutscher Vorzeit als reines Phantasieproduct sich zusammenträumen mußten, so brauchte Göthe nur die verblaßten Farben der geschichtlichen Ueberlieferung poetisch aufzufrischen, um ein dramatisches Gemälde voll lebendiger Kraft und Wirkung hinzustellen.

Schon frühzeitig hatte die Lebensbeschreibung Gottfried's von Berlichingen Göthe'n im Innersten ergriffen. Die Gestalt eines derben, aber wohlmeinenden Selbsthelfers in trüber, anarchischer Zeit erregte seinen tiefsten Antheil; eines Mannes, der mit seinem persönlichen Einschreiten, mit seiner starken individuellen Ueberzeugung an die Stelle des Gesetzes und der ausübenden Gewalt zu treten sich entschließt, aber dann in Verzweiflung ist, wenn er dem anerkannten, verehrten Oberhaupt zweideutig, ja abtrünnig erscheint, und durch seine paradoxe Auffassung der Loyalität zuletzt wirklich in schlimme, ihn arg compromittirende Conflicte geräth. Das war so ganz ein Held im Sinne der jugendlich aufstrebenden Zeit: dieser wilde Kriegsmann, der wie Lewes in seinem Buche über Göthe sagt, allein

mit seiner Faust gegen die fortschreitenden Mächte der neuen Ordnung sich stemmt, einen verzweifelten Kampf gegen das Gesetz führt und den Geist ritterlicher Fehde zu verewigen strebt! Arbeitete doch eine ähnliche, geistige Fehdelust auch in den Adern des jungen Geschlechts, ein ähnlicher Groll gegen Alles, was die freie Individualität beschränkt, gegen die einzwängenden Formen der Gesellschaft und der Staatsmaschine, die den Geist nicht tiefer Athem holen ließen, jede selbstständige Regung ängstlich niederhielten! Mußte doch jetzt, gleich dem alten Götz, auch das Genie Urfehd schwören, nicht aus seinem Bann herauszugehen, und wenn es einmal die Satzungen der Welt verletzt hatte, erhielt es gewiß kein ritterlich Gefängniß. Bei all' dem hat aber der „Götz" von Göthe nichts Aufstachelndes, Erregendes, wie später die „Räuber;" trotz seines nationalen Gehaltes ist die Beleuchtung des Stückes eine gleichmäßig ruhige, ohne die starken, grellen Schlaglichter der Tendenz. Das Motto aus dem Usong, das dem ersten Entwurf vorgesetzt ist, klingt wohl bitter genug: „Das Unglück ist geschehen, das Herz des Volkes ist in den Koth getreten und keiner edeln Begierde mehr fähig!" Aber es soll kein revolutionaires Losungswort sein. Mit einem gleichsam epischen Interesse ruht der Dichter auf dem Bilde der vergangenen Zeit, die er als vergangen schildert; er dramatisirt den Stoff mit der Ruhe des Erzählers oder des Malers — selbst der Bauernkrieg, obgleich im ersten Entwurf ausführlicher behandelt, tritt als bloße Thatsache an die Seite der anderen, ohne allen Bezug auf moderne Freiheitsideen. Derselbe

Zug einer milden Trauer, der die Gesänge Homer's durchweht, wenn wir einen Helden nach dem anderen dahinsinken sehen, und eine ganze Heroenzeit mit den letzten Versen der Ilias verklingt und verrauscht — liegt auch über dem dramatischen Bilde des „Götz;" man fühlt, daß mit dem letzten Athemzuge des Helden auch ein ganzes Zeitalter zu Grabe sinkt. In jenen spätesten Repräsentanten des alten Reuter- und Rittersinns aus der Maximilian'schen Zeit sah Göthe die Reste eines freilich verwilderten Heldenalters, das schon mit einer unheroischen Generation zusammentrifft und in nutzlosem Kampfe mit ihr sich aufreibt; nun sollen die Institutionen erstarken auf Kosten der persönlichen Kraft, die Individuen sollen verkrüppeln, damit die öffentlichen Gewalten sich kräftigen mögen — während in Deutschland freilich Eines mit dem Anderen morsch ward und zusammenbrach. Es kam die Zeit der Ränke, der Hofkünste, der Rabulisterei und des Beamtendespotismus — lauter schlimme Geister, welche dem Nationalgeist entgegenwirkten und seine frischen Lebenstriebe mit dicken Spinnengeweben umlegten; das Leben war verödet, ein dauerhaft Neues war nicht auf den Trümmern des Alten entstanden und zuletzt blieb nur noch die Frage übrig:

Das heil'ge römische, deutsche Reich,
Wie hält es doch zusammen?

Ohne sich auf diese Frage weiter einzulassen, ohne das „garstige, politische Lied" weiter zu singen, begnügte sich Göthe damit, das Bild der Totalität des deutschen Charakters *poetisch* wieder herzustellen, da

es doch nicht in der Wirklichkeit geschehen konnte — und dies war die einzige Tendenz bei seinem Götz, wenn das überhaupt noch eine Tendenz heißen kann.

Als Göthe 1772 als Rechtspractikant zur Visitation des Reichskammergerichtes nach Wetzlar ging, lag bereits das Manuscript des „Götz" in seiner ersten Form fertig vor. Hier konnte sich der junge Dichter in seinem Gefühl so ganz mit seinem Helden identificiren, wie er denn auch an Goue's phantastischer Rittertafel Götz der Redliche hieß. War doch hier so recht der ganze massenhafte Kehrichtshaufe des heiligen römischen deutschen Reiches auf einen Fleck zusammengekehrt! Da mußte der monströse Zustand dieses durchaus kranken Körpers ihm so ganz vor die Augen treten, der nur durch ein Wunder so lange am Leben erhalten werden konnte. Gerade hier, wo ihm die schreckliche Desorganisation des Reichskammergerichtes vor Augen trat, das zu Maximilian's Zeit dem Naturzustand des Fehdewesens ein Ende machen, das eine geregelte Rechtsordnung unter den Reichsständen herstellen sollte — da wurde ihm die Wahrheit dessen so ganz klar, was er später den Mephistopheles in bitterem Hohn über die Jurisprudenz sagen läßt:

Es erben sich Gesetz' und Rechte
Wie eine ew'ge Krankheit fort;
Sie schleppen von Geschlecht sich zum Geschlechte
Und rücken sacht von Ort zu Ort.
Vernunft wird Unsinn, Wohlthat Plage,
Weh' Dir, daß Du ein Enkel bist!
Vom Rechte, das mit uns geboren ist,
Von dem ist leider nie die Frage.

Ja wohl! „weh Dir, daß Du ein Enkel bist!“ denn da lag der hochangeschwollene Wust der Acten, die seit hundertsechszig Jahren keine Revision erfahren hatten, ein Chaos verjährten Unrechts da. Was Wunder, daß über diesen Actenbergen Göthe'n abermals der Schatten des Ritters mit der eisernen Hand aufstieg, und gleichsam in ihn drang, die erneuerte Kunde von ihm dem Vaterlande nicht länger vorzuenthalten! Nun ward ihm erst recht jene kräftige Zeit lebendig und bedeutungsvoll, wo der Mann sich noch selbst helfen konnte und durfte, ohne vor den Gerichtsschranken sein Recht vergeblich zu suchen, jenes Recht, das allmälig in unerledigten Fascikeln vermodert! Die heimliche Abneigung Göthe's gegen die Jurisprudenz, gegen das gelehrte und geschriebene Recht, das er wider Willen studirte, klang von vornan in den Götz hinein; was er dem Vater nicht gestehen durfte, erfuhr bald das Publicum. So kam es denn, daß die römischen Rechtsgelehrten, die kaiserlichen Räthe und Commissäre in seinem Stücke besonders schlecht wegkamen, und die Unpopularität des römischen Rechtes, das damals in Deutschland die alten Volksrechte und Bräuche verdrängte, dort überall auf's Nachdrücklichste und Schärfste betont wurde.

Die Wirkung des Götz muß eine ungemeine gewesen sein; im Sinne der damaligen Jugend war er das Bild des vollkommenen Mannes. Ein Bischen Faustrecht hat sich ohnehin seit jeher auf den Akademien erhalten — die Universitätsjahre sind ja an sich ein gut Stück Sturm und Drang, zu dem das Rectorat

und die Polizei, wenn's nicht gar zu toll ist, schon ein wenig die Augen zudrückt. Mit allgemeinen Freiheitsideen geben sich wohl die akademischen Helden weniger zu schaffen, desto entschiedener sind sie bereit, jedes Haarbreit individueller Freiheit auf der Mensur zu verfechten. In diesem Sinn mochten ihnen Götz und Selbitz so erscheinen, wie die ehrwürdigen „bemooften Häupter" der alten feudalen Selbstständigkeit, von der jeder noch ein kleines Restchen vor dem Eintritt in's Philisterium auf eine Zeit zu retten suchte.

Aber auch bei dem ernsteren, reiferen Publicum rief der Götz einen außerordentlichen Eindruck hervor. Die Verhältnisse des Zeitalters, aus dem die Gestalten des Stückes hervortraten, wurden damals noch auf mannigfache Art, sogar durch die sinnlichen Eindrücke der Kaiserwahlen in der Erinnerung frisch erhalten. Das gebrechliche Gebäude der Reichs-Justiz, welches zu jener Zeit aufgeführt worden, war jetzt dem Einsturze nahe. Die aus alter Geschichte erzeugte Darstellung des kräftigen, deutschen Mannes der von Allem, was ihn umgiebt, aufgefordert wird, das innewohnende Gefühl des Rechtes mit eigener, unabhängiger Energie des Willens geltend zu machen, zuckte elektrisirend durch die Gemüther, wenn sie dieser eine Funke auch noch nicht zu neuer Thatkraft erwecken konnte.*) Wie warm begrüßt Justus Möser den „Götz," dem dieses Stück so ganz nach dem Herzen

*) Vergl. Ludw. Tieck, Einleitung zu den Schriften von Lenz, S. CXXVII.

geschrieben sein mochte — wie nachdrücklich nimmt er es gegen den absprechenden Tadel Friedrichs des Großen in Schutz! Er nennt das von dem Könige so sehr heruntergesetzte Stück ein durchaus edles und schönes Product deutschen Bodens, eine gesunde Frucht, der heimischen Erde ohne Künstelei entsprossen. Alles, was der König daran auszusetzen habe, bestehe darin, daß es eine Frucht sei, die ihm den Gaumen zusammenzogen habe, und die er auf seiner Tafel nicht verlange. Aber das entscheide ihren Werth noch nicht. Der Zungen, welche an Ananas gewöhnt sind, werden hoffentlich in unserem Vaterlande eine geringe Zahl sein; und wenn von einem Volksstücke die Rede sei, müsse man den Geschmack der Hofleute bei Seite setzen. Das beste Schauspiel für unsere Nation sei ein solches, das ihr hohen, starken Muth giebt — nicht aber, was dem schwachen Ausschusse des Menschengeschlechtes seine leeren Stunden vertreibt, oder das Herz einer Hofdame schmelzen macht.*)

Ein Volksschauspiel im besten Sinne des Wortes war Götz, ein Drama, gelegt ans Herz der Nation! War es dabei dem Dichter zu verargen, daß er bei dem raschen Puls, mit dem er es schrieb, nicht nur die conventionelle Regel der französischen Tragödie, sondern auch die unverbrüchlichen Naturgesetze der echten dramatischen Composition verwegen übersprang? daß er gleich seinem Helden von einer Scene zur andern

*) Justus Möser, Vermischte Schriften, I. Theil, S. 191. (Schreiben über die deutsche Sprache und Literatur.)

abenteuerte, und den Landfrieden der überlieferten Aesthetik recht gründlich brach? Lessing bekämpfte mit seiner scharfen, kritischen Feder nur den Pseudo-Aristotelismus der Franzosen; Göthe's Götz schlug mit seiner eisernen Faust durch die Schranke einer jeden Regel durch. Er glaubte sich auf Shakespeare's Autorität dabei berufen zu dürfen, den er und seine Straßburger Genossen dafür ansahen, als ob er so eigentlich das gesetzlose Faustrecht des Naturgenie's in der dramatischen Poesie vertreten; ein Irrthum, wie wir ihn dem jungen Dichter und seinen Freunden verzeihen können, da sich ja nur am Uebermaß die strebende Kraft fühlt, kühner Jugenddrang nicht ohne Uebertreibung denkbar ist.

Eine organisch geschlossene Handlung hat der Götz keineswegs — er besteht aus einer lockeren Reihe von Begebenheiten, die an einen fortlaufenden epischen Faden angereiht, nicht aber in den Ring der dramatischen Einheit zurückgeschlungen sind. Auch ein historisches Schauspiel ist diese Dichtung so eigentlich nicht, höchstens ein historisch gefärbtes Charaktergemälde; in einem geschichtlichen Drama müßten die Ideen, welche die Zeit bewegten, in den Vordergrund treten und das Pathos der Hauptpersonen ausmachen, während hier die großen Gegenstände des Jahrhunderts blos den Hintergrund eines beschränkteren Vorganges bilden. Das aufsteigende Frühlicht der Reformation, die Brandglut des Bauernkriegs, die in jenes hineinloderte, Sickingens weitgreifendes, kühnes Unternehmen werden nur angedeutet oder in knappen Bildern vorübergeführt.

Die Hauptpersonen in dem großen Drama jener Zeit spielen hier blos eine episodische Rolle, während eine Gestalt, die wieder in der Geschichte ganz episodisch ist, nämlich der Held selbst, dazu ein Kreis rein ersonnener Figuren, wie Weislingen, Adelheid, Franz, Georg, Lerse das ganze Interesse in Anspruch nehmen.

Götz ist an sich schon ein *epischer* Charakter, fast so wie der Cid in den spanischen Romanzen oder die Helden in den altdeutschen und altfranzösischen Rittergedichten, nur freilich ohne die Phantastik der letzteren. Sein Leben zerfällt in einzelne Abenteuer, ohne sich mit angespannter Kraft auf einen einzigen Zweck zu richten, in dem sich dessen ganze Lebensidee widerspiegeln würde. Er nimmt mit, was ihm in den Wurf kommt, läßt die wechselnden Anlässe zum thätigen Eingreifen an sich herankommen, und seine Handlungen sind so zufällig, als es diese Anlässe selbst sind. Er kündigt dem Bischof von Bamberg Fehde an, weil er ihm seinen Buben widerrechtlich gefangen hält, nimmt dann den Weislingen gefangen, um ihn großmüthig wieder frei zu lassen, reibt sich hierauf an den Nürnbergern, weil Pfaffen und Reichsstädte seit jeher gegen die Ritter zusammenhielten, vertheidigt sich, so gut er kann, gegen die Executionstruppen, stellt sich mit kräftigem Wort und noch kräftigerer Faust zur Wehr, als man sich in Heilbronn mit plumper Tücke seiner Person bemächtigen will, verwickelt sich dann in den Bauernkrieg, und stirbt zuletzt im Gefängniß. Der Dichter hat ein Stück Biographie dramatisirt; wie viel oder wie wenig Stoff er hineinbeziehen, wie

weit er zurückgreifen, welche Reflexe aus der Zeit er in sein Bild fallen lassen wollte, stand ganz bei seiner Willkür.

Die Charakteristik des Helden ruht also nicht in Einer entscheidenden Handlung; es sind verschiedene Vorfälle, die uns den Kern seines Wesens gelegentlich enthüllen, wie überraschende Schlaglichter von Außen den geheimen Lebenspunkt des Inneren treffen. Das, was er thut und unternimmt, könnte auch von einem gewöhnlicheren Charakter ausgehen — nur wie er es thut, in welcher Art er sich selbst in der gleichgiltigsten Situation giebt, das kennzeichnet den Götz. Zufällige Episoden, wie das Zusammentreffen mit dem Bruder Martin, anekdotenhafte Züge, wie die Scene in der Herberge bei der Bauernhochzeit müssen dazu dienen, um einzelne bezeichnende Züge seines Charakters hervortreten zu lassen oder durch irgend einen Gegensatz zu beleuchten. Da ist es nun bewunderungswürdig, wie mannigfach der Dichter Figuren und Situationen um die Gestalt seines Helden zu gruppiren, und durch die Vielseitigkeit der äußeren Beziehungen an seinem Charakterbilde das zu ersetzen verstand, was ihm an dramatischer Concentration abgeht. Der Mönch, der seine eiserne Hand wie eine Reliquienhand verehrend küßt, und Gott dankt, daß er ihn den Mann habe sehen lassen, den die Fürsten hassen und zu dem die Bedrängten sich wenden, der Reitersmann, der sein Probestück an ihm selbst abgelegt und ihm nun seine Dienste ohne Entgelt anbietet, die Executionstruppen, durch deren Reihen sein Name wie ein lähmendes

Schreckenswort geht, und die durchaus nicht den Enthusiasmus haben, für Kaiser und Reich auch nur Arm und Bein d'ran zu setzen, die Zigeuner, die im wilden Walde lagernd, den fast Verblutenden bei sich aufnehmen und ihn bis auf den Tod vertheidigen — sie Alle tragen dazu bei, die Bedeutung des Helden uns nahe zu bringen, und mit so vielen, von verschiedenen Seiten zusammentreffenden Strahlen gleichsam ein magisches Licht um denselben zu verbreiten. Vor Allem ist es aber das engste Verhältniß des Hauses, in dem uns die reine Gediegenheit und Tüchtigkeit dieses Charakters entgegentritt. Es ist der Auffassungsweise des Volksepos eigen, den Helden nach allen seinen Lebensbeziehungen zu schildern, und seinen Charakter in dem ausgeführten Gemälde seiner Umgebung sich widerspiegeln zu lassen. Dies hat denn auch der Dichter gethan, indem er seinen ganzen, patriarchalisch geschlossenen Lebenskreis mit vorführt, den Götz so schön um sich gebildet. Wie schlicht und rein sind hier alle sittlichen Beziehungen bewahrt! Ihm steht eine Frau zur Seite, die so ganz zu seinem Wesen paßt, gemüthvoll, fest und klug, mit jenem ausdauernden Frauenmuth ausgerüstet, der seine männliche Tüchtigkeit so schön ergänzt. „Wen Gott lieb hat, dem gebe er so eine Frau," dies darf wohl Götz mit Fug und Recht sagen. Wie in der deutschen Nationalsage einem jeden Helden der treue Dienstmann an die Seite gestellt ist — so auch hier. Da ist der biedere Lerse — vor Allem aber der treffliche Junge Georg! Sehen wir ihn doch vor unseren Augen heranwachsen — von jener Scene an,

da er in Hansen's großem Küraß kommt, den er in der Eile nicht losschnallen konnte, und das Bild des heiligen Georg aus dem Brevier des Bruder Martin empfängt — bis zu dem Gefechte bei Miltenberg, wo er ein junger Held, den Reitertod stirbt. Wie schön wird die Treue auch von Götz seinen Dienern erwiedert! In der Gefangenschaft zu Heilbronn, im Gerichtssaal, ja selbst in der Sterbestunde beschäftigt ihn das Schicksal seiner Getreuen; es ist dies Verhältniß vom Hauche der wärmsten Innigkeit durchweht, von der freilich die kaiserlichen Räthe zu Heilbronn, die ihrem Herrn in einem ganz anderen Sinne dienen, die nur ihre vorschriftsmäßige Beamtenpflicht kennen, kaum eine Ahnung haben. Am ergreifendsten tritt uns aber das schöne Friedensbild des Hausverbandes auf Götzen's Burg mitten aus dem Waffenlärm der Belagerung entgegen, wo Götz mit seiner Frau, mit Georg und den Knechten bei Tische sitzt, und den letzten Tropfen Weins mit seinen treuen Dienern theilt. „Sie brauchen Stärkung, nicht ich, es ist ja meine Sache!" Das Verhältniß zu Kaiser und Reich faßt er in demselben treuherzig patriarchalischen Sinne auf, wie das seiner Hausgenossen zu ihm selbst. Ja, meint er, wenn die Diener der Fürsten ihnen so edel und frei dienten, wie sein braver Georg und seine Knechte ihm selbst, und die Fürsten dem Kaiser, wie er ihm gerne dienen möchte — wie anders und besser stünd' es da! Draußen stehen die Executionstruppen, die seine Burg eng eingeschlossen halten: aber dies erschüttert seine und seines Häufleins Treue gegen das höchste Reichsoberhaupt nicht. Das

vorletzte Glas leeren sie auf den Kaiser, das letzte auf die Freiheit aus, obgleich der Kaiser es ist, der sie eingesperrt hat, und ihrem edlen Führer an die Freiheit will.

Welch' anderes Wesen herrscht da oben — in dem von Lichtern durchstrahlten Schloß des Fürstbischofs von Bamberg. Dort ist die neue Zeit mit all' ihrem gleißenden Prunk eingezogen, während sich in Jarthausen die alte deutsche Art trotzig verschanzt hat. Die Gesinnung ist feil für einen guten Schmaus; jede Spur deutscher Treue ist ausgelöscht, dafür herrscht hier schlaue Berechnung und selbstsüchtige Politik unter loyaler Maske; im Höflingskreise wuchern die Bediententugenden, die Intriguen der Hofkunst zischeln und lauern in allen Ecken. Da finden wir die clericale Genußsucht in ihren feineren und auch derberen Formen, wie jene der Bischof selbst, diese der Abt von Fulda repräsentirt, verschmitzte Hofnarren und verführerische Frauen geben den Ton an, das Unrecht spinnt geschäftig seine Ränke, das sich aber geschickt mit den Formen des positiven Rechtes zu umgeben, sie schlau für sich zu nützen und auszubeuten weiß. Wie contrastirt das Gespräch an der fürstlichen Tafel, wo Olearius den geistlichen Herren die Vortheile des Corpus Juris auseinandersetzt, gegen das vom Geiste der wärmsten Loyalität erfüllte Tischgespräch, das Götz während der Belagerung führt! „Alle Doctores Juris!" ist der Toast beim Bischof, nicht „Es lebe der Kaiser!"

Was diese neue Zeit, deren Symptome am Bamberger Hofe sich zeigen, aus einer bestimmbaren, schmieg-

samen Natur zu machen vermöge, das sollte im Gegensatz zu Götz an Weislingen dargethan werden, dem dienstthuenden Hofcavalier nach neuem Schnitt gegenüber dem trotzig-freien Ritter von altem Schlag. Gleich im Anfang hat der Dichter diese Charaktere scharf gegeneinander gestellt, als Götz dem gefangenen Weislingen in's Gewissen redet: „Bist Du nicht ebenso frei, so edel geboren als Einer in Deutschland, unabhängig, nur dem Kaiser unterthan, und Du schmiegst Dich unter Vasallen? Verkennst den Werth eines freien Rittersmanns, der nur abhängt von Gott, seinem Kaiser und sich selbst! Verkriechst Dich zum ersten Hofschranzen eines eigensinnigen neidischen Pfaffen!" Was Weislingen erwidert, ist matt und ausweichend; er gehört nicht zu jenen, die mit einer starken Ueberzeugung es frei und sicher aufnehmen können. Götz hat ihn nicht blos leiblich, auch geistig gefangen genommen; so lange er fern war, konnte er Anschläge gegen ihn machen, seine Gegenwart bändigt und fesselt ihn vom ersten Augenblick an. Schon scheint er durch die Erinnerungen alter Freundschaft, noch mehr durch neu geknüpfte Liebesbande dauernd gewonnen, als Götz seine und Mariens Hände in einander legt. „Ich danke Dir, Schwester!" sagt dieser zu Marien, „Du kannst mehr als Hanf spinnen, Du hast einen Faden gedreht, diesen Paradiesvogel zu fesseln." Aber Marie mit ihren sanften blauen Augen, mit der milden Schwermuth ihres klösterlich schüchternen Wesens vermag Weislingen, den sinnlichen Weichling, nicht auch in der Ferne festzuhalten; das glühende, dunkle Auge eines schönen Dämons, der

glänzenden Adelheid, setzt sein Inneres schnell in Flammen, das nicht für ein stilles Glück an Mariens Seite gemacht ist. Die Verschmitztheit des Hofnarren hat schon die Schlinge geknüpft, in der er wieder gefangen werden soll, die clericale Klugheit und die verführerische Frauenlist wußten sie dann rasch zusammenzuziehen — tiefer als früher steckt er zum zweiten Male in dem alten Netze. Bei dem biederen Götz erweiterte sich ihm das Herz in dem Gefühl, daß derjenige allein glücklich und groß sei, der weder zu herrschen, noch zu gehorchen brauche, um etwas zu sein; da wollte er Bamberg nicht mehr sehen, alle die schändlichen Verbindungen durchschneiden, die ihn tief unter sich selbst hielten. Nun bedarf es nur weniger wohlberechneter Worte aus dem Munde des Bischofs, um ihn zu verwirren, der wirkungsvollen Aufstachelung seines Ehrgeizes durch Adelheid, um ihn ganz zu gewinnen; von ihren Blicken in's Herz getroffen, gehört er sich nicht mehr selbst. Die Gestalt des Freundes verwandelt sich ihm in der Ferne wieder in die des Rivalen, der ihn verdunkelte, wenn er an seiner Seite stünde, den er zu Falle bringen muß, um selbst zu steigen und etwas zu bedeuten: so legt ihm Adelheid sein Verhältniß zu Götz aus. „Er hat eine hohe, unbändige Seele; eben darum wehe Dir, Weislingen! Geh' und bilde Dir ein, Geselle von ihm zu sein; geh', und laß' Dich beherrschen! Du bist nachgebend und er nicht; unversehens wird er Dich wegreißen, Du wirst ein Sclave eines Edelmanns werden, da Du Herr von Fürsten sein könntest." Der Funke fängt — ein kurzer Kampf,

und die Krisis ist überstanden. In dem ersten Entwurf*) sind diese Scenen zwischen Weislingen und Adelheid weiter ausgeführt. Da steht die stolze Zauberin mit dem rücksichtslosen festen Willen neben Weislingen fast ganz so da, wie später Carlos neben Clavigo. Zum Beleg nur diese Stelle:

Weislingen. Hilf mir, mein Genius! — Adelheid! Das Schicksal hat mich in eine Grube geworfen, ich seh' den Himmel über mir, und seufze nach Freiheit. Deine Hand!

Adelheid. Du bist befreit; wenn Du willst. Der elendeste Zustand ist, nichts wollen können. Fühl' Dich! und Du bist Alles, was Du warst. Kannst Du leben, Adelbert, und einen mächtigen Nebenbuhler blühen sehen? Frißt nicht die magerste Aehre seines Wohlstandes Deine fettesten, indem sie ringsumher verkündet, Adelbert wagt nicht, mich auszureißen! Sein Dasein ist ein Monument Deiner Schwäche. Auf! zerstör's, da es noch Zeit ist. Leben und leben lassen ist ein Sprüchelchen für Weiber. Und man nennt Dich einen Mann.

Weislingen. Und ich will's sein. Alte Freundschaft, Gefälligkeit, und die alte Frau Menschenliebe hatte meine Entschließungen mit Zauberformeln niedergeschläfert; Du hast den Zauber aufgelöst. Und nun gleich entfesselten Winden über das ruhende Meer! Du sollst an die Felsen, Schiff, und von da in den Abgrund! und wenn ich mir die Backen d'rüber zersprengen sollte!

---

*) Götz von Berlichingen ist in drei Formen vorhanden. Die erste entstand schon im Winter 1771, und hieß: „Geschichte Gottfriedens von Berlichingen mit der eisernen Hand, dramatisirt;" diese wurde vorläufig nicht veröffentlicht. Die zweite Form: „Götz von Berlichingen, ein Schauspiel" ist die Gestalt, in der das Werk 1773 zuerst an's Licht trat; die dritte ist eine Bearbeitung für die Bühne, die Göthe 30 Jahre später (1803—4) für das Weimarer Theater zurechtlegte, und nach der das Stück noch immer gespielt wird.

Die widersprechendsten Eigenschaften finden wir also in Weislingen's Seele vereint: Ehrgeiz und Unentschlossenheit, wohlmeinende Bedenken und herzlose Entschließungen; er ist, wie Adelheid später von ihm sagt, „der Elenden einer, die weder zum Bösen noch zum Guten einige Kraft haben;" so ist er denn Beides, gut und bös zugleich in unangenehmer Mischung, ein weichgemuther Schelm, ein perfider Intriguant mit edlen Regungen.

Der Dichter verstand es ganz unvergleichlich, jene beklemmende Atmosphäre zu versinnlichen, in der die besseren Regungen Weislingen's wie in Stickluft erlöschen — aber sein Schwanken, Umschlagen und Versinken ist doch mehr nur als Thatsache vorgeführt, nicht eigentlich erklärt. Hier liegt ein wesentlicher Gegensatz der Charakterzeichnung Göthe's und Shakespeare's, den Lewes mit Scharfsinn gegen diejenigen geltend gemacht hat, die den Götz durchaus shakespearisch finden wollen. „Die Göthe'schen Charaktere," so sagt er, „zeigen uns ihre äußeren Eigenthümlichkeiten in außerordentlicher Schärfe, aber sie verrathen nicht, wie bei Shakespeare, unwillkürlich das innerste Geheimniß ihrer Existenz. Wir erkennen sie an ihrer Sprache und an ihren Handlungen, aber unbekannt bleiben uns ihre Gedanken, ihre Selbsttäuschungen, ihre inneren, wirr verschlungenen Motive, die, zum Theil ihnen selbst dunkel, der Dichter uns nur in den Schlaglichtern ihrer leidenschaftlichen Ausbrüche sehen läßt. Weislingens Wankelmüthigkeit ist voll Wahrheit, aber nicht mit Wahrheit dargestellt. Wir stehen da vor einem Räthsel, wie wenn

uns im wirklichen Leben solch' ein Charakter begegnet, aber nicht vor einem Charakter, wie ihn die Kunst anzuschauen und zu durchschauen uns befähigt. Shakespeare dagegen versteht es, uns in die schwankenden Tiefen der Seele blicken zu lassen, während wir die Personen handeln sehen; vergleicht man Weislingen mit so schwankenden Charakteren wie Richard II., König Johann oder Hamlet — so findet man da nicht blos den Unterschied des Grades, sondern der Art."*)

Ganz recht! Weislingens Charakter bleibt unenträthselt, problematisch, weil im Drama überhaupt kein Raum für die Enträthselung solcher verschlungener Charaktere ist; der findet sich nur im Roman, der in der breiten Disposition einer psychologischen Schilderung allein die labyrinthischen Irrwege derartiger Naturen zu erklären, die seltsamen Knoten ihres Lebensfadens alle zu schlingen und zu lösen vermag. Sowie Götz ein epischer Charakter, beinahe im Sinne des alten Volksepos, so ist Weislingen wieder ganz eine moderne Romanfigur, in ähnlichem Sinne, wie Wilhelm Meister, oder wie Eduard in den Wahlverwandtschaften; alle die Widersprüche und incalculablen Elemente seines Wesens qualificiren ihn völlig dazu. Wenn jener Stoff der Handlung, der sich an Götz anreiht, uns in epischer Breite nach Außen führt, aus Jarthausen gegen Bamberg, in das Waffengeklirr des Executionszuges, vor die

*) Göthe's Leben und Schriften, von G. H. Lewes. (Uebersetzt von Dr. J. Frese.) 4. Aufl. I. Bd. S. 200.

Schranken des Heilbronner Rathhauses, in die wilden Aufstandsscenen des Bauernkrieges — so führt uns die andere Seite der Doppelhandlung, an der Weislingen, Adelheid, Franz sich betheiligen, immer mehr und tiefer nach Innen, in die beängstigenden Geheimnisse des Herzens und des ungezügelten Begehrens, über jene dunklen Abgründe des Gemüthes hin, ob denen schwankende Gefühle wie blasse Irrlichter zucken und Leidenschaften wie Blitze durch die schwüle Nacht niederfahren. Mag aber immerhin im „Götz von Berlichingen" kaum etwas anderes shakespearisch sein, als die Abkehr vom starren Regelzwang und die echt englischen Clownscherze Liebetrauts, die aus „der reinen Narrenquelle geflossen" und im ersten Entwurf noch weiter ausgesponnen sind — was liegt auch sonst daran und welcher Grund liegt vor, damit so viel Aufhebens zu machen? Giebt es denn keinen andern Gegensatz zu dem französischen Kunstleisten als nur Shakespeare, nur eine englische Nachahmung gegen eine französische? Mit all' seinen Mängeln und Abnormitäten müssen wir den „Götz" — dieses „schöne, bezaubernde Ungeheuer," wie Wieland das Stück nannte, wo Epos, Roman und historische Genremalerei so seltsam in einander gewoben sind — eben als das hinnehmen, was er so ganz und eigentlich ist: als den ersten, rein spontanen Ausbruch deutscher Dichterkraft im 18. Jahrhundert, dessen voller Erguß ohne Druckwerk und Röhren mit einem Male so reich und ergiebig, zur Erfrischung und zur Freude Aller hervorquoll. Nach der gediegenen, aber kälteren und nüchterneren Charakterzeichnung Lessings

ist hier das innerste Gemüth wie eine neu entdeckte Zauberwelt aufgethan, wo geheime Kräfte auf- und niederwogen; die Bilder der Wirklichkeit und des äußeren, bewegten Lebens treten bunt und wechselnd von allen Seiten heran, Alles glänzt in hellen, kräftigen Farben, bis in den fernsten Horizont ist der Blick frei in die offene Welt. Ist das Ganze auch kein rechtes Drama, so enthält es doch Stoff für mehrere Dramen, beiläufig so wie ein Bild von Hemling oder Dürer mit all' seinen Scenen, Episoden und tiefen malerischen Hintergründen eine ganze kleine Welt von Bildern in sich faßt.

Verweilen wir noch bei Adelheid, dem schönen Dämon, bei der „Gott und Teufel, als sie geschaffen wurde, um ihr Meisterstück wetteten." In der ersten Fassung des Götz, sagt Göthe in Dichtung und Wahrheit, war dem erotischen Element noch mehr Raum gegönnt; da Götz später außer Thätigkeit gesetzt ist und dann nur noch zu einer unglücklichen Theilnahme am Bauernkriege zurückkehrt, so war nichts natürlicher, als daß eine reizende Frau ihn bei dem Autor ausstach. So habe er sich z. B. viel darauf zu gute gethan, als er (Anfangs des 5. Actes) in einer schauerlich nächtlichen Zigeunerscene Adelheid auftreten und ihre schöne Gegenwart Wunder wirken ließ; doch eine nähere Prüfung verbannte später diese Scene. Vom Standpunkt dramatischer Zweckmäßigkeit war dies wohl gerechtfertigt; aber an sich betrachtet, gehört die gestrichene Scene in Colorit und Stimmung zu dem Poetischesten, was je aus Göthe's Feder kam. Das wild

unheimliche Zigeunerlied, aus den Gedichten wohlbekannt, leitet sie ein; der fahle Widerschein des Lagerfeuers, das im Schneegestöber unstätt flackert, liegt auf den dunklen Gesichtern; in den Stimmen des Sturms hören sie den wilden Jäger über ihre Häupter ziehen, mit Hundegebell, Jagdgeheul und Peitschenknall. Da erscheint Adelheid, die sich vom Wege verirrt hat. „Komm' und fürchte nichts! spricht sie der Hauptmann an. „Wir thun niemand Leid's; wir säubern's Land von Ungeziefer, essen Hamster, Wieseln und Feldmäus! Wir wohnen an der Erd' und schlafen auf der Erd', und verlangen nichts von Eueren Fürsten, als den dürren Boden auf eine Nacht, worauf wir geboren sind, nicht sie. Es friert uns nicht, gingen wir nackend und bloß; es schauert uns nicht vor'm Schneegestöber, wenn Wölfe heulen und Gespenster krächzen, wenn's Irrlicht kommt und der feurige Mann. Sei ruhig! Du bist in guter Hand." Die Zigeunerin wahrsagt ihr von dem dritten Mann, dem schönsten Mann; ein Zaubermittel steckt sie ihr zu: wer ihr im Wege steht, Mann oder Weib müsse daran sich verzehren und sterben. Ihr brauner Sohn stiert sie indeß an mit glühendem Blick; Adelheid schaudert. „Das ist mein Sohn! Seh' ihn an! Haar wie ein Dornstrauch, Augen wie's Irrlicht auf der Haide. Meine Seel' freut sich, wenn ich ihn seh. Wie er stolz und wild sieht! Du gefällst ihm, blanke Mueter." Sie will fliehen; er beißt die Zähne zusammen, hält sie und ruft: Du bist schön! faßt sie mit beiden Armen und will sie küssen — bis Sickingen und Franz auf ihren Hilferuf herbeikommen und sie befreien.

Sickingen ist der dritte Mann, von dem die Zigeunermutter geweissagt. Es war wohl ein dichterischer Jugendstreich, daß Göthe aus dieser großen geschichtlichen Gestalt, dem edlen, heroischen Freunde Ulrich's von Hutten nichts anders zu machen wußte, als auch wieder einen Verehrer der Adelheid, der ihr mit Courtoisie den Steigbügel hält, und ihr mit heißen Lippen die Hand küßt für jenen Fehler der Liebe, durch den sie ihn zu einem Gotte gemacht! — Das aber ist ein Mann, wie Adelheid sich ihn wünscht, gegen den Weislingen nur ein Schatten ist! Nieder muß dieser in den Boden hinein, er stellt sich zwischen sie und ihr Glück; doch auch Franz, der liebe, warme Junge, der nur an den Blicken der gnädigen Frau hängt, darf nicht länger leben. Treulos gewährt sie ihm noch die höchste Gunst, beseligt ihn, da sie schon seinen Tod beschlossen.

Adelheid. Verlaß mich, Franz. Der Wächter singt auf dem Thurm; heimlich schleicht der Tag heran. Daß Niemand erwache und in den Busen unseres Geheimnisses schaue.

Franz. Soll ich fort? Oh! das geht über alle Höllenstrafen, die Glückseligkeit des Himmels nur einen kleinen Augenblick zu genießen! Tausend Jahr sind nur eine halbe Nacht. Wie haß' ich den Tag! Lägen wir in einer uranfänglichen Nacht, eh' das Licht geboren ward! Oh, ich würd' an deinem Busen der ewigen Götter einer sein, die in brütender Liebeswärme in sich selbst wohnten und in einem Punkt die Keime von tausend Welten gebaren, die Glut der Seligkeit von tausend Welten auf einem Punkt fühlten.

Adelheid. Verlaß mich, kleiner Schwärmer.

Franz. Der schwärmt, der nichts fühlt, und schlägt mit seinen Flügeln den leeren Raum. Ich bin so in Freude versunken, daß ich keine Nerve rühren kann.

Adelheid. Geh', die Knechte stehen früh auf.

Franz. Laßt mich! Reißt mich nicht so auf einmal aus der Hitze in den Frost! die leere Erinnerung würde mich rasend machen.

Adelheid. Wenn sich nicht Hoffnung zu ihr gesellte.

Franz. Hoffnung — du schönes Wort! — ich hatt' sie ganz vergessen. Die Fülle des Genusses ließ keiner Hoffnung Platz. — Es tagt — ich will fort! (er umarmt sie.) So ist kein Ort der Seligkeit im Himmel. Ich wollt' meinen Vater ermorden, wenn er mir diesen Platz streitig machte.

Das Ungestüm seiner Leidenschaft besiegelt sein Todesurtheil. „Könnt er mich," sagt Adelheid zu sich selbst," in Sickingens Armen sehen, — er, der glaubt, ich hab' Alles in ihm vergessen, weil ich ihm eine Gunst schenkte, in der er sich ganz vergaß? Eben das Zaubergift, das deinen Herrn zum Grab führt, soll dich ihm hinten drein bringen." — Schon ist auch Adelheid's Urtheil von der heiligen Vehme gefällt; doch selbst der Rächer, der es vollstrecken soll, wird noch von dem Blick und der Stimme des königlichen Weibes getroffen; er vergißt von Begierde umfangen sein Amt, bis sie den Dolch gegen ihn zückend, ihn selbst daran mahnt.

Eine heiße Poesie betäubender Liebeslust schlingt ihre Kreise um diese Gestalt; wie in Wirbeln ist das sittliche Bewußtsein hinabgezogen, selbst das Verbrechen ist da nur ein Traum. Doch auch Adelheid's Zauberkraft hat nicht jene psychologische Motivirung, wie etwa die der Kleopatra bei Shakespeare; sie ist nicht eigentlich dargestellt, wie eine dramatische Gestalt, sondern eher gemalt wie ein fesselndes Bild, wo die äußere Gruppirung, das Spiel der Farben und der

Reflexe mitwirken muß, um das innere Wesen, die verborgene Seele hervorleuchten zu lassen.

In der zweiten Fassung des Stückes wurden die Zauber der Adelheid, wenigstens zum Theil, jenem solidern Eindruck aufgeopfert, den Götz und die Seinen hervorrufen. Das Interesse lenkt sich nicht so weit von der geraden Linie ab, Götzens Führerschaft im Bauernkriege tritt bedeutsamer hervor, wir verlieren ihn bis zu seiner Gefangennehmung und seinem Tode nicht mehr aus den Augen. Sickingen scheidet mit der Rathhausscene im 4. Acte ganz aus der Handlung aus; wenigstens ist ihm, dem edlen Freiheitshelden, nun die Entwürdigung erspart, auch in dem Lächeln der schönen Teufelin gefangen zu werden. Karl, Maximilian's Enkel, das neu aufgehende Gestirn der Welt, tritt an Sickingens Stelle; Franz, der um das Geheimniß weiß, muß seinen Herrn vergiften, um dem ehrgeizigen Weibe Raum zu geben, stürzt sich aber, als es geschehen, zum Burgfenster hinaus in den Main. Trotz dieser starken Zusammenziehung ist doch den erotischen Scenen das Wesentliche ihrer Wirkung geblieben. Welch' einen wirksamen Contrast bilden zugleich diese unheimlichen Vorgänge zu der sittlich reinen und gesunden Luft, die man in der gemüthvollen Umgebung Götzens in vollen Zügen athmet, und die noch die dumpfe Zelle seines Gefängnisses, wo seine Frau und der treue Lerse ihm zur Seite stehen, mit erfrischendem Hauche durchweht! In den beiden Sterbescenen zum Schluß steigert sich der Gegensatz zur höchsten, ergreifendsten Wirkung. Bei Weis-

lingen ist der Tod ein trostloses Zusammenbrechen, wo Qualen der Seele zu jener des Leibes sich fürchterlich gesellen — bei Götz nur ein Aufschließen des Kerkers, ein Hinausathmen der Seele, der die Welt ein Gefängniß geworden, in das Element der Freiheit, in die unbegränzte Luft.

Ich habe wiederholt von dem epischen Kern dieses Schauspiels gesprochen. Derselbe zeigt sich aber nicht blos in der Ausbreitung des Stoffes, in dem Episodenreichthum ꝛc., sondern auch in gewissen Anschauungen, die aus der Tiefe durchklingen, namentlich in dem echt epischen Schicksalsgefühl. Von den Vorzeichen und Schicksalsworten in der Ilias bis zu Chriemhildens Traum und den weissagenden Meerweibern im Nibelungenlied finden wir dieses ahnungsvolle, von den Schauern des Verhängnisses umfangene Element, das auch hier sich mehrfach regt und anzeigt. Götz träumt, er gäbe Weislingen seine Rechte, und er hielte sie so fest, daß sie aus den Armschienen ging, wie abgebrochen. Im Rathsaal zu Heilbronn geht ihm die Deutung des Traumes auf; durch Treulosigkeit entwaffnet, fühlt er sich jetzt wehrloser, als da die Hand ihm abgeschossen wurde. Weislingen's Pferd scheute, als er zum Schloßthor in Bamberg hineinwollte, und stand unbeweglich. „Man sagt, Hunde heulen und zittern auf Kreuzwegen vor Gespenstern, die den Menschen unsichtbar vorbeiziehen. Vielleicht, daß die Gefahren, die meiner warteten, in scheußlichen Gestalten mir entgegeneilten, mit einem höllischen Grinsen mir Willkomm boten, und mein edles Pferd

zurückscheuchten." Freilich taucht auch zwischendurch der Gedanke auf, daß wir das Schicksal nicht außer uns zu suchen hätten. „Es ist mir so bang," sagt Weislingen, als wenn ich von meinem Schutzgeist verlassen, feindseligen Mächten überliefert wäre. Thor! — hier liegt dein Feind, und die reinste Himmelsluft wird zur beklemmenden Atmosphäre um dich her." Und ebenso sagt später Adelheid: „Schicksal! warum hast Du mich an einen Elenden geschmiedet? — Schicksal? Sind wir's nicht selbst?" Doch in demselben Augenblick gedenkt sie auch der Wahrsagung des Zigeunerweibs, und glaubt daran, nur weil sie ihr ihre eigenen Wünsche gewahrsagt. Einen mehr christlichen, religiös-resignirten Zug hat das Schicksalsgefühl bei Götz, wenn er in der Vorahnung seines Endes zu seinem treuen Weibe sagt: „Wen Gott niederschlägt, der richtet sich selbst nicht wieder auf. Wenn so von allen Seiten die Widerwärtigkeiten hereindringen, und ohne Verbindung unter sich selbst auf einen Punkt dringen, dann fühlt man den Geist, der sie zusammenbewegt. Es ist nicht Weislingen allein, es sind nicht die Bauern allein, es ist nicht der Tod des Kaisers allein — es sind sie alle zusammen. Meine Stund' ist kommen!" Diese Anschauungsweise ist mit dem Gang und der Entwicklung des Ganzen tief verwebt. Wo mehr das Ereigniß waltet, als die That, wo die Dinge und Verhältnisse sich selbst zu gestalten scheinen und in Massen heranrücken, statt ein Werk des Willens zu sein oder doch im Kreise der Voraussicht zu liegen, da fehlt

auch in den Charakteren jener helle Punkt, wo sich die Ahnungen zu dem Bewußtsein aufklären, wie und warum Alles so geschehen mußte. Zwischen das Denken und das Geschehen tritt dann ein drittes, die Nebelgestalt eines unsichtbar Waltenden, das Verhängniß.

Werfen wir nur noch einen flüchtigen Blick auf die episodischen Bilder und Gruppen des Stückes, worin sich die Gestalten der Zeit, gleich den Gegenständen am Ufer eines Stromes, in dem Spiegel der Handlung bunt und mannigfach reflectiren. Da wäre zunächst der Gegensatz von Ritter und Mönch, die höchst anziehende Episode zwischen Götz und dem Bruder Martin hervorzuheben; nur kann uns dieser schlichte, bescheidene Frater, dem „das Gefühl seines Standes das Herz frißt," nicht deshalb schon als ein Repräsentant des Reformationszeitalters gelten, weil sein Kloster gerade auch Erfurt in Sachsen ist, wie das des Dr. Martin Luther. Hegel hat, abgesehen von seinem sonst unbilligen Urtheil über „Götz", in diesem Punkte doch Recht, wenn er in der Scene zwischen Götz und Martin statt der energischen Ideen der Reformation nur die rationalistisch abgeschwächten Vorstellungen des 18. Jahrhunderts findet, „wo man die Mönche wieder zu bedauern anfing, daß sie keinen Wein trinken dürften, schläfrig verdauten, dadurch mancherlei Begierden anheimfielen, und überhaupt die drei unerträglichen Gelübde der Armuth, Keuschheit und des Gehorsams ablegen müßten." Aus einem solchen blos diätetischen Unbehagen über die Uebelstände des Mönchswesens hätte sich der kühne reformatorische

Feuergeist nie emporarbeiten können. Wenn Martin mit Schmerz auf Götzens Harnisch und Schwert blickt, weil ihm, der immer nur Kreuze getragen und Rauchfässer geschwungen, die Kraft des Streiters versagt sei: so war Luther ein Streiter trotz einem Götz von Berlichingen, und sein Wort eine stärkere Wehr und Waffen, als all' die Rüstung eines Reitersmannes. — Tiefer als die Symptome der Reformation ist in der ursprünglichen Fassung der Bauernkrieg erfaßt, der sich da schon in der ersten Scene von ferne ankündigt, um dann im 5. Acte mit Brand und Greueln das Land zu durchrasen. Metzler, wie ihn der Dichter anfangs geschildert, ist ein echt revolutionairer Typus, maßlos im Rachedurst, in dem durch den Sturm der Bewegung erhitzt, alle wilden Kräfte einer rohen Natur furchtbar erwachen. Otto von Helfenstein, und einige andere der schlimmsten Bauernschinder sind in seiner Gewalt. Wie freut er sich auf die blutige Abzahlung! „Halte sie aus, mein Gehirn", knirrscht er in sich hinein, „diese wüthende Freude, bis ich sein Blut habe fließen sehen, dann reiß'!" — Den aus der Geschichte wohlbekannten Moment, wo Helfensteins Gemahlin um Barmherzigkeit für ihren Mann bittet und mit Fußtritten weggestoßen wird, hat der Dichter mit ergreifender Kraft geschildert; die Scene glüht in düsteren Flammen, wie der Himmel und die Gebirge, die vom Brande der Schlösser leuchten. In der zweiten Bearbeitung wurde diese Scene als eine zu weit abführende Episode gestrichen; freilich verlor darüber auch das Bild des Bauernkriegs an historischem Colorit.

Die Scenen desselben brausen nun wie ein blutiger Spectakel vorüber, dessen tiefere Motive man aber gar nicht erfährt.

Warum der Dichter, als er das Stück überarbeitete, das Episodische so sehr beschnitt, namentlich mit den historischen Localfarben sparsamer umging — läßt sich leicht erklären. Er wollte den Leser wie den Zuschauer vergessen lassen, daß die Zeit eigentlich interessanter und bedeutender war, als sein Held. Wie der Winzer am Weinstock, brach er die allzu üppig wuchernden Seitentriebe rücksichtslos aus — aber trotz all' dieser Opfer wurde das Werk doch kein eigentliches Drama. Seinem Helden fehlte dazu ein für allemal das dominirende Wesen, das uns nöthigt, Alles, was um ihn geschieht, nur in Beziehung auf ihn zu denken. Er ist ein kühner Schwimmer, der sich durch die Wogen der Zeit durchzuarbeiten weiß, auch wenn sie ihm über den Kopf schlagen — sonst aber auch nichts mehr; seine einzelnen Ritterthaten sind nur Belege für seine Gesinnung, Beiträge zur Schilderung seines Charakters, kein entscheidendes Eingreifen in die Zeit. Ein solches wäre höchstens die Betheiligung am Bauernkrieg; aber da liegt wieder der große dramatische Fehler darin, daß das Interesse und ebenso die Kraft des Helden bereits über seinen Privathändeln abgenützt ist, ehe ihn der Dichter zu jenem gewaltigen Ereigniß in Bezug bringt. Der Zustand der Zeit ist nur als faule Zersetzung, als Desorganisation, nicht auch als fruchtbare Gährung dargestellt: nur solchen Verhältnissen gegenüber konnte die feste Mannesart, die wohlmeinende

Gesinnung des einzelnen Privatmannes, der „wo nicht gesetzlich, doch rechtlich zu handeln meint," so bedeutend erscheinen, als der Dichter eben es brauchte. Hätte er nur einen Geisteshauch der neuen Ideen und Tendenzen, die in dem Schooße des Jahrhunderts sich regten, durch die stockende Luft hindurchstreichen, nur einen Widerschein des Lichtes, das auf der Ebernburg und Wartburg aufflammte, in sein Stück fallen lassen — wie sehr wären dadurch die kleinen Balgereien und Fehden des Ritters von Berlichingen verdunkelt worden, wie bedeutungslos wären sie dann in den Hintergrund getreten! Je vollständiger das Bild des Zeitalters, desto sicherer kam das Stück um seinen Helden; er war dann nichts, als nur Einer aus Vielen, ein würdiges Glied jenes Reuter-Ordens, von dem Ulrich von Hutten in seinen „Anschauenden" sagt: „man sähe bei ihnen noch einen Schein alter Tugend, gute Gewohnheit und die den Teutschen angeborene Redlichkeit." Aber Einer aus Vielen ist noch kein Held, mag die Art, die er vertritt, auch noch so trefflich, und die Weise, wie er sie vertritt, auch noch so ausgezeichnet sein. Der dramatische Held ist immer ein Einziger, er ist seine eigene Gattung. —

Doch genug dieser kritischen Bemerkungen, die uns keineswegs den Genuß eines der reichsten und ursprünglichsten Erzeugnisse deutschen Dichtergeistes verkümmern sollen! Ist es auch als Ganzes kein Kunstwerk, so zeigt es doch den feinsten künstlerischen Sinn in allen einzelnen Theilen, wie er nicht als mühsamer Erwerb der Bildung, nur als Göttergeschenk der

Natur denkbar ist. Wenn die anderen Stürmer und Dränger vor nervöser Erregtheit oder leidenschaftlicher Unruhe zu keiner ruhigen Gestaltung kommen konnten, so steht hier die Welt klar und bestimmt vor des Dichters Blick; Menschen wie Dinge treten ihm in scharfen, rein gezeichneten Umrissen entgegen, eine weiche, milde Luft legt sich um alle Gegenstände, und so bunt die wechselnden Bilder des Stückes sein mögen, es stimmen die Farben doch harmonisch in's Ganze. Jede Gestalt ist lebendig angeschaut, intuitiv durchempfunden, und tritt uns in ihrer innern Wahrheit und Lebenskraft entgegen; nirgends begegnen wir den Lückenbüßern unfertiger Gestaltung, der bloßen Reflexion und dem Raisonnement, außer etwa in jenen pädagogischen Betrachtungen, die Elisabeth im ersten Entwurf an Marien's Märchen vom frommen Kinde anknüpft, und die der Dichter dann auch mit richtiger Einsicht gestrichen hat. Die Diction im Götz ist höchst bezeichnend, aber ebenso einfach, voll schlichter, treuherziger Kraft; bildliche Wendungen werden vermieden, daß sie sich nicht wie Deckfarben auf die Gegenstände legen, die durch sich selbst wirken sollen. Selbst schöne und ausdrucksvolle Bilder, die die erste Fassung an einigen Stellen, besonders in leidenschaftlichen Momenten enthält, wurden in der zweiten Bearbeitung ohne Rücksicht beseitigt; man sollte den Dichter nicht aus dem Stücke heraushören, nur die Zeit und die Menschen vernehmen, die er geschildert hat. In der Charakteristik überschreitet er nirgends das rechte Maß, während sich die anderen Sturm- und Dranggenossen so sehr

in schroffen und outrirten Charakterstrichen gefielen; wo er allenfalls im ersten Entwurf um einige Linien über die edle Contour hinausging, da wußte er sich selbst mit dem richtigsten Tact in der zweiten Fassung zu corrigiren. So hat, um nur Eines hervorzuheben, Elisabeth in der ersten Bearbeitung gar zu handfeste Ansichten, ist viel zu sehr derbes Mannweib — Maria ihr gegenüber ist wieder allzu weich, langweilig-frömmelnd, kommt ungebührlich oft auf ihre Aebtissin zurück: beide Charaktere haben in der zweiten Form die richtige Einschränkung erfahren, und repräsentiren nun in Festigkeit und Milde, jede eine edle Form der Weiblichkeit. So entschieden naturalistisch die Darstellung im „Götz" ist, wird sie doch nirgends schroff und roh; ein sonniger Glanz der Schönheit umgiebt die Gestalten des Stückes, obgleich sie alle auf dem festen Boden einer bestimmt umschriebenen Realität stehen. Jener mildgestimmte Ernst, der über dem Ganzen ruht, ist ein Zug, der für Göthe überhaupt bezeichnend ist, und den „Götz von Berlichingen" späteren, scheinbar so verschiedenen Dichtungen, wie der „Iphigenia," oder „Hermann und Dorothea" nicht allzu ferne stellt. Der Idealismus, zu dem er sich später emporhob, war nur der stufenweise veredelte und verfeinerte Naturalismus seiner Jugenddichtungen, durch die schon ein unverkennbar tiefer Zug von Schönheit und Ebenmaß geht.

Die Generation der wehrhaften, strammen, gemüthvoll festen Charaktere, wie Götz, Georg, Lerse, er-

neuert sich nach diesem genialen Jugendwerke bei Göthe nicht wieder; dagegen wird er nicht müde, den Typus Weislingens zu reproduciren, und uns noch ferner in das Helldunkel schwankender Gemüthszustände, in das Seelenleben undecidirter Naturen blicken zu lassen. Gleich der nächste Held oder vielmehr Nicht-Held Göthe's Clavigo, ist wie er ihn selbst bezeichnet, „ein unbestimmter, halb groß halb kleiner Mensch, der Pendant zum Weislingen im Götz, oder vielmehr dieser noch einmal in der Rundheit einer Hauptperson."

Ehe wir dieses nächste Stück Göthe's besprechen, wollen wir nur die Schritte zurückmessen, die er inzwischen gethan. Was bei den mitstrebenden Literaturgenossen bloße Tendenz blieb, das hielt unser Dichter, wie wir sahen, in seiner ersten großen Production in reichster Fülle der Gestaltung fest. Charaktere voll Gradheit, Biederkeit, Beharrlichkeit, Muth, die in's Herz des deutschen Volkes greifen, wie sie Klinger so nachdrücklich für's Drama forderte, hat er in Götz und den Seinen unvergänglich hingestellt; jener überquellenden, heißlodernden Fülle der Empfindung und Leidenschaft, die bei Lenz in seinem „Engländer" durch alle Nerven wühlt und zittert, hat er in den Scenen zwischen Franz und Adelheid einen verwandten, aber viel bedeutenderen poetischen Ausdruck gegeben. Alles ist hier beisammen, worüber die Zeit brütete, was sie ringend anstrebte; innere, markige Kräftigkeit, doch ohne alles leere Renommiren mit Kraft, tiefe, schwärmerische Glut des Gefühls, doch ohne daß der Dichter an dem Feuer, das er malt, sich selbst ver-

sengte. Der Same der Dichtung, den damals der Wind nach allen Seiten verwehte, hier ist er in die fruchtbarste Erde historischen Bodens gefallen, und der Stamm, der geraden Schusses emporstrebte, hat die besten Kräfte dieses Bodens in sich aufgesogen und versammelt. Die poetische Gestalt deutschen Lebens ist an einer Stelle erfaßt und festgehalten, wo noch der volle Abendsonnenglanz, wie zum Abschied, über ihr leuchtete — bis Alles in Nacht hinabsank und die hellere aber kältere Sonne des neuen Tages nur über den romantischen Ruinen jener Zeit aufging.

Dem kerngesunden Götz folgten „Werther's Leiden" auf dem Fuße nach, das berühmte Evangelium der Empfindsamkeit, diese wundervoll wahre, aber mit gesunden Augen angeschaute Krankengeschichte — von dem Dichter dargestellt, als er über der Epoche stand, die er schilderte, als der Patient sich selbst schon Arzt geworden war. Auf solche reiche Productionen bedarf es der stillreifenden Zeit, um die schaffenden Kräfte auf's Neue zu sammeln. Bedeutende Entwürfe stiegen auf, mächtige Geister drängten heran, für die sich aber der künstlerische Leib nicht zusammenfügen wollte: ein Mahomed, sogar ein Julius Cäsar lagen im Plane, kamen aber nicht zur Ausführung. Ehe sich neue Formen in des Dichters Geiste befestigten, ehe der geniale Magier das Zauberwort fand, um die Dämonen herbeizuzwingen, die ihn zwischen den Zeilen des Volksbuches vom Faust schon damals wie mit Geisteraugen anblickten — da bürschte und wilderte er muthwillig keck im Forste der Literatur

umher, bereitete sich selbst, nur daß er zu schaffen habe, mit Scherz, Spott und Satyre ein munteres Zwischenspiel. Es war das Narrenfest seiner komischen Laune — ein Intermezzo mit Marionetten, bis der Vorhang wieder aufgehen und neue Helden auf die Bühne treten konnten. Die Farcen und satyrischen Schwänke gegen Leuchsenring (Pater Brey), Basedow (Satyros, oder der vergötterte Waldteufel), Bahrdt (Prolog zu den neuesten Offenbarungen Gottes) und Wieland (Götter, Helden und Wieland) fallen in diese Zeit; ebenso die allgemeiner gehaltene Production voll genialer komischer Kraft: „das Jahrmarktsfest in Plundersweilen." Mitten zwischen diese Schwänke tritt nun aber eine ernstere Gestalt — es ist Clavigo, und das Grabgeläute für Marie Beaumarchais tönt dumpf und schwer in das Geklingel der komischen Schellenkappe hinein, die Göthe fast gleichzeitig so übermüthig toll in die Luft warf. Wie dieses Stück nur so nebenbei über eine zufällige gesellschaftliche Anregung entstand (Mai 1774), ist allbekannt und Jeder kann es in „Dichtung und Wahrheit" nachlesen.*)

Wir finden den Dichter des Götz hier auf einmal wieder in der ganz modernen Conversationssphäre, gleichsam auf der Domaine Diderot's und Lessing's. Ein Funke jenes echt französischen Theaterfeuers, mit welchem Beaumarchais seinen Handel mit dem spanischen Schriftsteller Clavigo in seiner lebhaft erregten

*) S. Göthe's Werke, Großoctav-Ausgabe von 1851, 18. Band, S. 192.

Erzählung vortrug, sprang in die Seele des deutschen Dichters zündend hinüber, aber er fiel auf jenen Herd, der noch von den Flammen Werther's warm war und vermischte sich gleichsam mit den zurückgebliebenen Glutresten des letzteren.

Der Held aber selbst? Er wurde, wie gesagt, der „wiedergekäute" Weislingen, zum großen Verdrusse Mercks, der von Göthe's ungemeinem Talente auch stets das Ungemeine forderte. Wir haben den Dichter bereits entschuldigt. Nach dem erstaunlichen Reichthum des Götz war eine solche Reproduction begreiflich. Wie der Herr nach der Genesis aus der Rippe des Adam das schwächere Geschöpf, die Eva schuf, so nahm der Dichter aus dem mächtigen Gliederbau des früheren Werkes der schwächsten Rippen eine, und so entstand „Clavigo." Auch er ist, wie Götzens Ehefrau von Weislingen sagt, jener Menschen einer, „die selten Stärke haben, der Versuchung zu widerstehen, und niemals Kraft, sich vom Uebel zu erlösen."

Ob der historische Clavigo den Anhalt zu einer solchen Auffassung bot? Ob sich sein Handeln, seine Treulosigkeit eben auch auf solche psychologische Irrgänge und Schwankungen des Gemüthes zurückführen läßt? Nichts weniger als das. Nach Beaumarchais' Darstellung stelle ich mir ihn als einen geschmeidigen, schlauen Spanier vor, von feiner Bildung und gewinnenden Weltmanieren, dazu als einen wohlgeschulten Intriguanten, der wie ein Aal durchschlüpft, wo man ihn am festesten gefaßt zu haben glaubt. Er ist ganz

Herr seiner Regungen, versteht sich, als Journalist und Höfling gleich gewandt, auf alle Künste der Verstellung, improvisirt Gefühle und pathetische Scenen so leicht, als er einen Artikel schreibt, braucht keinen Carlos an der Seite zu haben, weil er dessen scharfspähenden Verstand und rücksichtslose Entschlossenheit selbst besitzt. Wie alle listigen, selbstischen Naturen ist er ohne persönlichen Muth, duellscheu, läßt sich zu demüthigenden Erklärungen herbei, denkt aber sogleich auf die Wege, sie in ihren Folgen wieder unschädlich zu machen. Den geradeaus schreitenden Beaumarchais weiß er zu umgehen, durch literarische Sympathien zu gewinnen, und endlich sammt seiner Schwester mit berechneter Perfidie zu betrügen; nach der Schilderung des Memoire's, die allerdings den Parteistandpunct der Anklage festhält, erscheint er daher geradezu als ein feiger Schurke, „der die niedrigsten Mittel nicht verschmäht, um sich der Erfüllung der eingegangenen Verpflichtungen zu entziehen, und diejenigen, welche ihn an dieselben erinnern, aus dem Wege zu räumen." *)

Vor der Ankunft Beaumarchais' hat Clavigo bereits zweifachen Treubruch geübt; er ist zweimal im letzten Augenblick, gleichsam einen Schritt vor dem Traualtar, wieder zurückgetreten, und hat so Marien förmlich beschimpft. Nun erscheint der Bruder, und nöthigt ihm in der Art, die wir aus Göthe's Stück

*) Siehe Danzel: „Ueber Göthe's Clavigo" in dessen gesammelten Aufsätzen, herausgegeben von O. Jahn, Leipzig 1855; vergl. damit Aug. Lewald's „Beaumarchais" (Stuttgart 1839).

kennen (denn diese Scene ist aus dem Memoire fast wörtlich übertragen) eine beschämende, schriftliche Erklärung ab. Es geschieht in Gegenwart seiner Bedienten, die freilich diese moralische Ohrfeige nicht klatschen hören, da sie das französisch geführte Gespräch nicht verstehen. Beaumarchais spricht die Absicht aus, die Erklärung Clavigo's durch den Druck zu verbreiten, wenn Marie nicht anders entscheide. Diese thut freilich so, als ob sie von Clavigo nichts mehr wissen wolle; dennoch erhält der letztere die Erlaubniß, in Abwesenheit des Bruders, der eben bei dem französischen Gesandten in Aranjuez zu thun hat, Mariens ältere Schwester besuchen zu dürfen. Der Gesandte warnt inzwischen Beaumarchais, nicht zu schroff gegen Clavigo vorzugehen; verstimmt darüber, kehrt dieser nach Madrid zurück. Bald aber tritt er mit Clavigo im freundschaftlichen Verkehr; letzterer versichert ihn seiner Reue und der Liebe, die er noch immer für Donna Maria empfinde, ja er unterzeichnet sogar, als sie sich einer Verbindung auf's Neue geneigt zeigt, ein förmliches Verlöbniß. Doch mit einem Male beugt er wieder aus: er behauptet, es circulire in der Stadt jene Erklärung, die er an Beaumarchais gegeben, und will den Umgang abbrechen. Dieser eilt zu ihm, verspricht ihm jede Rechtfertigung, und der Hochzeitstag wird festgesetzt. Nun aber hat Clavigo seine Wohnung verlassen, und ist nur mit Mühe aufzufinden. Endlich scheint es doch zur Unterzeichnung des Ehecontracts zu kommen: da stellt sich plötzlich eine Duenna ein, die auf Grund eines früheren Eheversprechens, das ihr

Clavigo gegeben, Einsprache erhebt. Dieser entschuldigt sich, versichert, daß er an dem höchst unangenehmen Vorfalle keinen Antheil habe — bald aber ist er wieder unsichtbar geworden und vor den Besuchen des Beaumarchais abermals in eine andere Wohnung entflohen. Nun giebt diesem ein Brief des französischen Gesandten, den ihm ein Courier aus Aranjuez bringt, eine furchtbare Aufklärung. Der Gesandte meldet ihm darin, Clavigo habe ihn peinlich angeklagt, als sei er unter einem falschen Namen in sein Haus geschlichen, habe ihm im Bett die Pistole vorgehalten und ihn so gezwungen, ein Papier schimpflichen Inhalts zu unterzeichnen. Man räth ihm, sich schleunigst zu entfernen, denn seine Verhaftung stehe am nächsten Morgen bevor. Beaumarchais ist anfangs wie vernichtet; doch rafft er sich wieder auf, setzt noch in der Nacht ein genaues Tagebuch alles Geschehenen auf, und eilt dann damit zu dem Gesandten. Dieser weiß ihm aber keinen anderen Rath, als den, Spanien so bald als möglich zu verlassen, da er ihm beim Minister Grimaldi höchstens einen Aufschub der Verhaftung erwirken könne. Furchtlos dringt Beaumarchais in das Hotel des Ministers selbst. Hier trifft er mit Whal, einem Franzosen in spanischen Diensten zusammen, der früher das Gouvernement von Indien inne hatte, und unter dem Clavigo seine Carriere begonnen; diesem liest er zuerst sein Tagebuch vor, wird von ihm dem Grimaldi, und durch beide dem Könige vorgestellt, der Clavigo durch die Entsetzung von seinem Amte für jene Infamie bestraft. Doch galt diese Satisfaction ohne Zweifel

nicht dem beleidigten Bruder, nur dem Agenten der französischen Regierung, der zugleich eine wichtige Handelsnegociation im Auftrage der letzteren in Spanien zu betreiben hatte; nachdem sein Geschäft dort aus war, wird wohl Clavigo wieder seine Archivarsstelle erhalten haben, wie er denn auch mit allen Ehren angethan, als eine der ersten literarischen Notabilitäten Spaniens bis zum Jahre 1806 lebte.

Was aus Marien weiter geworden, erfährt man nicht; das Interesse, in dem Beaumarchais seinen Ehrenhandel mit Clavigo mittheilt, ist ein juridisches, nicht ein romanhaftes; mit der Genugthuung, die er vom spanischen Hofe erhält, hat seine Geschichte ein Ende.

Man sieht deutlich, daß Clavigo nach dieser Erzählung bei allen Schritten, die er thut, bei der Liebenswürdigkeit, die er gegen Beaumarchais, bei der Reue, die er gegen Marie aufbietet, keine andere Absicht hat als die, jene demüthigende Erklärung zurückzuerhalten, sie wie einen Wechsel auf kluge Weise noch vor dem Zahlungstage herauszulocken. Dies gelingt nicht: da macht er zuerst den Versuch, das fatale Schriftstück entwenden zu lassen; da dies auch nicht geht, springt er zuletzt mit Bütteln aus dem Hinterhalt und schmiedet gegen Beaumarchais jene Anklage auf gewaltsamen Ueberfall, um ihn mit dem Papier in der Tasche einstecken zu lassen, und sich so dessen zu versichern, daß es nicht in Umlauf komme. Er verfolgt von Anfang bis zu Ende einen bestimmten, wohlüberlegten Plan; sein ganzes Benehmen nach der

Ankunft Beaumarchais' stellt sich, wenn man des Letzteren Darstellung glauben will, als ein absichtlicher, prämeditirter Betrug, als eine Reihe von Ränken und Intriguen dar, durch die er seinen Gegner hinzuhalten, ihn sicher zu machen und zuletzt sich seiner zu entledigen sucht.

Dieser Clavigo konnte nun durchaus kein poetisches Interesse darbieten. Um so weniger durfte er, da er nur gegenwirkt, fortwährend Contreminen gräbt, die erste Rolle in einem Stücke spielen, das genau im Sinne des Memoire's geschrieben worden wäre: der Held eines solchen hätte immer Beaumarchais bleiben müssen. Wie ist nun der Charakter gedacht, den Göthe an die Stelle des historischen Clavigo setzt? Er sollte einer jener fein organisirten, schöngeistigen Schwächlinge werden, bei welchen der Ueberschuß des ästhetischen Vermögens auf sittlichem Gebiet in Charakterlosigkeit umschlägt; — eine Natur des Genre's, das Göthe besonders genau studirt hat. Die schnell erregte, aber auch rasch sich abnutzende Lebhaftigkeit des Gefühls, mit der er sich in jede Situation einlebt, macht seine Persönlichkeit fesselnd und unzuverlässig zugleich; er fühlt gleichsam mit der Einbildungskraft, statt mit dem Herzen, bezaubert und reißt hin, aber wie ein unbewußter Schauspieler, bei dem man es nicht merkt und der selbst nicht dessen inne wird, er habe bloß gespielt. Je glänzender und gewinnender der Eindruck ist, den er beim ersten Entgegenkommen macht, desto tiefer ist dann die Enttäuschung, wenn man auf ihn rechnen zu können glaubt. Was bei dem spanischen

Clavigo aus einer planmäßigen Intrigue erklärt wird, soll hier aus innern Schwankungen und Selbsttäuschungen entwickelt werden; jener betrügt nur Andere, dieser zunächst sich selbst — ist nach Außen hin falsch, weil er sich selber nicht treu zu sein vermag. Statt eines Netzes äußerer Ränke wollte uns also Göthe ein Bild innerer Selbstumstrickung vorführen, den Stoff eines Intriguenstückes gleichsam in ein Seelengemälde umschreiben. Wir wollen sehen, wie es ihm gelang.

Göthe's Clavigo kommt ohne Stand und Vermögen nach Madrid, um sich eine Bahn durch's Leben zu brechen; sein einziges Capital, das sich erst allmälig verzinsen kann, ist sein Talent. Sonst ohne alle socialen Beziehungen, findet er im Hause der Schwestern Beaumarchais' freundliche Aufnahme; das Auge Mariens ruht innig theilnehmend auf seinen literarischen Arbeiten; er glaubt sie zu lieben, wie sie ihn in der That von Anfang an liebt. Er erreicht, wornach er strebte, ein einflußreiches Amt; aber was ihm früher höchstes Ziel war, wird jetzt nur ein Schwungbrett für weitere Bestrebungen; glänzendere Aussichten, bedeutendere sociale Anknüpfungen verdunkeln ihm den bescheidenen Kreis im Hause der Beaumarchais — die junge Literatenliebe von früher ist glattweg aus seinem Herzen verschwunden. Da kommt der Bruder, rüttelt ihn unsanft auf, weckt sein schlafendes Gefühl und Gewissen. Clavigo fühlt das ganze Gewicht seiner Vorwürfe — die Reue desselben ist bei dem Dichter in diesem Moment eine aufrichtige — er will in der That Alles gut machen, was er verdorben. Er eilt,

sich zu Marien's Füßen zu werfen. Mit all' jener Beredtsamkeit, die ihm die Einbildungskraft mehr als das Herz auf die Lippen legt, erbittet er sich Verzeihung und erhält sie. Der Eindruck dieses Wiedersehens ist bei Beiden ein sehr verschiedener. Marie findet alle großen Eigenschaften, die ehemals in seiner Bescheidenheit verborgen lagen, glänzend an ihm entwickelt, sie fühlt, daß er mit diesem freien Bewußtsein seiner selbst, mit dem er auftrete, alle Herzen wegreißen müsse; Clavigo entdeckt nach dem ersten Taumel des Gefühlsrausches mit Schrecken die Spur langsamen Verwelkens, zehrender Krankheit in Mariens Zügen: es ist ihm, als wenn ihm in der Fülle der Freuden die kalte Hand des Todes über den Nacken führe. Schon zuckt ihm der Gedanke durch den Kopf, daß diese Verbindung doch nicht für ihn passe, das Zurückgreifen in eine verblaßte Vergangenheit und das muthige Vorschreiten in eine glänzende Zukunft sich nicht wohl vereinen lassen. Der Kampf hat schon in ihm begonnen, obgleich er sich's selbst nicht zu gestehen wagt — da erscheint Carlos, der Mann der kalten, rücksichtslosen Klugheit, um den Conflict zwischen Ehrgeiz und Pflichtgefühl in ihm auf die Höhe zu treiben und zu entscheiden. Jeder kennt das geistvolle Gespräch im 4. Act, ein Muster der glänzendsten Dialektik, die gleich Messern blank und scharf auf den Kern der Sache eindringt und alle umhüllenden Täuschungen schonungslos bloslegt. Clavigo ist von Carlos' überlegenem Verstand jetzt ebenso überwunden, wie früher von Beaumarchais' energischer Festigkeit.

So weit wäre im Allgemeinen die Inconsequenz dieses Charakters doch mit Consequenz entwickelt und durchgeführt. Nur dies führte den Dichter etwas seitab, daß er, um Zeit und Mühe zu sparen, die große Scene mit Beaumarchais aus dem Memoire fast wörtlich herausschrieb. Dadurch kamen fremdartige Züge in sein Bild; der glatte, spanische Höfling-Literat, der weiche, Göthe'sche Weislingen-Clavigo schillern da seltsam und widersprechend in einander. Beaumarchais hat sich in dieser Scene die Glanzrolle zugedacht und dafür gesorgt, daß Clavigo ihm gegenüber möglichst klein und verächtlich erscheine. In dem Stück dagegen war nicht die peinliche Klemme der Situation, nicht die ängstliche Verwirrung und Verlegenheit Clavigo's so vorwiegend stark zu betonen — mehr die tiefere, moralische Erschütterung seines Gemüthes, die aufrichtige und doch nicht ganz unmännliche Reue, ein freimüthiges, und doch nicht so haltungsloses Eingeständniß seines Vergehens. Die Erklärung mußte wohl Clavigo abgeben; er thut es auch bei Göthe in dem richtigen Gefühl, daß es sich hier mehr um eine Gewissens-, wie um eine Ehrensache handle. Dann durfte es aber der Dichter auch nicht dahin kommen lassen, daß Beaumarchais seinen Helden geradezu beschimpfe. Er nennt ihn einen Nichtswürdigen, sagt ihm ein um das andere Mal, daß er ihn verabscheue und verachte, und dieser versichert ihn dagegen seiner größten, aufrichtigsten Hochachtung. Das ist das Benehmen eines abgestraften Schuljungen — oder im anderen Fall, das eines feigen, windigen Hofmannes,

der sich über die Romantik des Ehrbegriffs längst hinausgesetzt hat. Die Beschimpfung war auch ganz leicht zu vermeiden. Nicht darum gebraucht Beaumarchais jenes starke Wort, weil Clavigo Marien einfach sitzen ließ, sondern weil er gegen die Verlassene, als ihre Freunde an mächtige Gönner sich wandten, noch obendrein intriguirte — weil er ihr und der Schwester drohend bedeuten ließ, wenn sie sich unterständen, etwas gegen ihn zu unternehmen, wäre es ihm ein Leichtes, sie im fremden Lande zu verderben. Dieser Zug paßt in die Anklageacten Beaumarchais', nicht in die Charakterzeichnung des Göthe'schen Clavigo; er konnte daher nicht blos, er sollte in dem Stücke unbedingt wegbleiben. Kann dies derselbe Clavigo sein, der noch ehe Beaumarchais erscheint, in einer Anwandlung wahrer Reue zu Carlos sagt: „Ich kann die Erinnerung nicht los werden, daß ich Marien verlassen, hintergangen habe — nenn's wie Du willst!" Unmöglich! Wer zur Treulosigkeit noch den kalten Hohn hinzufügen kann, macht sich solche sentimentale Vorwürfe nicht mehr.

Ehe wir noch Clavigo's wiederholten Abfall und dessen tragische Folgen betrachten, wollen wir nur einen Augenblick bei der Gestalt der Marie Beaumarchais verweilen. Es war eben keine lohnende Aufgabe, eine Figur zu zeichnen, die für den vorliegenden Conflict paßte, — ein Mädchen, das so sehr interessant nicht einmal sein darf, damit ihr eben das Unglück widerfahren könne, an dem ihr Herz zuletzt bricht. Dennoch wußte der Dichter einen gewissen schwermüthig süßen

Reiz um ihre leidende Gestalt zu verbreiten, durch die bescheidene stille Innigkeit ihrer Liebe und ihr erschütterndes Schicksal den tiefsten Antheil für sie zu wecken. Sie lebt und stirbt in ihrer Empfindung; ihre Krankheit sitzt da, wo ihre Liebe wohnt, in ihrem Herzen. Wie sie der Dichter zeichnete, ist sie in ihrer zarten Schwärmerei ganz ein deutsches Mädchen; ebenso hat auch der Bruder bei Göthe nicht das leicht- und raschblütige Pathos des Franzosen, sondern die starre, biedere Heftigkeit eines Deutschen. Er streift nahe an die Klinger'sche Weise der Charakterdarstellung, und wüthet später seine Entrüstung über Clavigo's Verrath ganz im Sturm- und Drangstyl jener Zeit aus. Der französische Beaumarchais hat immer etwas von einem Komödienbruder, ebenso erscheint seine Schwester nach dem Memoire als ein ziemlich gewöhnliches Mädchen, die sich auf die hergebrachte Weiberkomödie in ihrem Fall trefflich versteht; die Krämpfe, in die sie nach dem Bericht der älteren Schwester verfällt, als Clavigo sie verlassen, scheinen sich von den bekannten Theaterohnmachten nicht wesentlich unterschieden zu haben. Anfangs thut sie desgleichen, als ob sie von Clavigo durchaus nichts mehr wissen wollte; als er wiederkommt, verzeiht sie ihm trotzdem doch — und ebenso wird sie sich nach dem letzten Wortbruch ihres Verlobten, wenn auch nach längeren und stärkeren Krämpfen (wie Danzel spottend bemerkt), am Ende noch zu trösten wissen. „Nicht wahr, mein Kind?" sagt Beaumarchais in dem Memoire zu Marie, als sie sich versöhnlicher zeigt, „Du liebst ihn noch und schämst Dich

dessen wohl recht? Ich sah es. Aber geh' doch! Du bist deswegen nicht minder ein edles vortreffliches Mädchen, und da Deine Erbitterung ihrem Ende naht, so lasse sie endlich sich in den Thränen der Vergebung vollständig auflösen. Sie sind so süß nach den Thränen des Zorns. Er ist ein Ungeheuer, dieser Clavigo", setzt er lachend hinzu, „allein, wie es nun einmal ist, rathe ich Dir selbst ihm zu verzeihen. Für ihn wäre mir's lieber gewesen, wenn er sich geschlagen hätte, für Dich ist's mir lieber, daß er's nicht gethan hat." Auch Marie lacht zu diesen Worten mitten durch ihre Thränen. — Wie sie hier geschildert ist, qualificirt sie sich durchaus nicht für ein Trauerspiel; dem Verhältniß fehlt da alle Tiefe, wir stehen mitten drinnen im gewöhnlichen Lauf der Welt. Wie anders bei Göthe, der mit wenigen feinen Zügen diese Gestalt in's Tragische umzuzeichnen und das pathologische Motiv der Herzkrankheit mit Geschick und ohne Zwang dafür zu benützen verstand! Wie fein hat er auch an die Stelle jener Unterredung mit dem Bruder die wiederholten, vertrauten Gespräche Mariens mit ihrer älteren, ruhigeren Schwester zu setzen gewußt — da nur ein Weib diese Saite bei einem Weibe mit leisem, schonenden Finger zu berühren vermag, nur dem Blick der Schwester, der Freundin sich die Seele in solchem zarten Fall frei und offen darlegt.

Ich komme auf Carlos zu sprechen, diesen bösen Dämon von Mariens Glück. Er ist die Gestalt, welche dem sonst unbedeutenden anekdotischen Inhalt des Stückes erst Größe und Bedeutung giebt, eigent-

lich die enge Welt dieser Handlung weit hinaus überwächst.

Als Göthe diesen Carlos ersann, war er jünger wie Schiller, da er den Marquis Posa dichtete. Daß die Anschauungen, aus denen diese Figur zusammengewebt ist, in der Brust eines Jünglings reifen, der kalte feste Blick der Welterfahrung so früh neben der weichsten Gefühlsschwelgerei sich entwickeln konnte, muß unsere höchste Verwunderung erregen. Und doch war Göthe-Werther unter Umständen auch Carlos-Göthe — beide Elemente trug er frühzeitig neben einander in seiner Brust. Carlos ist der Repräsentant des souverainen Zug's in Göthe's Talent, der sich für jene Zeit doppelt verwegen hier ausspricht; mitten hinein gepflanzt zwischen die stoische Tugend Lessing's und die weltstürmenden Ideale Schillers steht er als der Vertreter jener genialen Selbstsucht da, welche die Welt nur als Material für den bedeutenden Geist ansieht. Hören wir seine Grundsätze. „Was Größe ist? Sich in Rang und Ansehen über Andere erheben? Nein! Wer nicht im Stande ist, sich gelassen über Verhältnisse hinauszusetzen, die einen gemeinen Menschen ängstigen würden, ist mit Bändern und Sternen, ja mit der Krone selbst nur ein gemeiner Mensch! Außerordentliche Naturen sind eben darin auch außerordentlich, weil ihre Pflichten von denen der gewöhnlichen Menschen abgehen; wessen Werk es ist, ein großes Ganze zu übersehen, zu regieren, zu erhalten, darf sich keinen Vorwurf daraus machen, geringe Verhältnisse vernachlässigt, Kleinigkeiten dem Wohl des Ganzen aufge-

opfert zu haben. Dies thut der Schöpfer in seiner Natur, der König in seinem Staate, und jeder bedeutende Kopf soll es ebenso thun!"

Es kann keine entgegengesetztere Freundespaare geben, als Don Carlos und Marquis Posa, Clavigo und Carlos; aber Beide verbindet ein gleich festes, gleich nothwendiges Band. Des Carlos Bündniß mit Clavigo soll diesem den sichern realistischen Halt geben, das des Marquis Posa mit Don Carlos dem Letzteren idealistischen Antrieb und Schwung. Wenn Posa Paradiese der Zukunft in seines Freundes Seele pflanzt, so möchte Carlos den Clavigo die schwere Kunst lehren, auf die Gegenwart zu wirken und sich ihrer zu versichern; wenn Jener sein kosmopolitisches Evangelium mit begeisterter Rhetorik vorträgt, entwickelt dieser mit der Kunst des Dialektikers die Theorie des souverainen Egoismus. Posa verlangt, daß der König selbst wie ein Bürger empfinde, Carlos findet nichts unverträglicher, als Hang nach Größe und bürgerliche Gesinnung; Jener glaubt an das Staatenglück, an das Wohl und die Machtfülle des Ganzen, dieser meint, daß das Ganze nur dazu da sei, damit der bedeutende Einzelne in ihm sein Uebergewicht, seine Größe empfinde. Auch der Marquis übt Curatel über seinen Freund, dem die Liebe zu Kopfe gestiegen, aber nur damit der Prinz nicht der Sache Flandern's, dem Interesse der Freiheit nicht verloren gehe; Carlos setzt sich zum Vormund über Clavigo, daß sich dieser nicht selbst verloren gehe, die höher strebende Natur in ihm nicht in bürgerlichen Rücksichten untersinke.

Es ist sein Stolz, daß Clavigo's Bedeutung selbst zum großen Theile sein Werk ist; er hat seine Freude an ihm, wie an einem stattlichen Hause, das er seit Jahren gebaut. Um so größer ist seine Besorgniß, als er den Funken, den Beaumarchais hineinwarf, zünden und aufflackern sieht, und nun eilt er herbei, so rasch als möglich zu dämpfen und zu löschen. Umsonst! die eingedrungene Flamme ist wohl bald erdrückt, aber das Gebälke, das Alles hält, war schon angebrannt und nun stürzt das ganze Gebäude morsch und haltlos zusammen. Umstimmen kann er wohl den Freund, ohne diesem aber die gemüthlose Entschlossenheit auch einflößen zu können, die ihm selbst so ganz eigen ist. Sein Auge, dem Carlos eben den Staar gestochen, verträgt noch nicht das schmerzliche Licht; wir finden ihn nach der großen Ueberredungsscene matt und kraftlos, wie einen Patienten nach einer gefährlichen Operation. Mit einem Strom von Thränen wirft er sich dem Carlos an den Hals: „Rette mich", ruft er, „vor dem doppelten Meineid, vor der unüberfehlichen Schande, vor mir selbst — ich vergehe!"

Es liegt nun mit Folgerichtigkeit in der ganzen Anlage des Charakters, daß Clavigo, betäubt von dem innern Kampfe, wie er ist, alle ferneren Schritte Carlos ohne weitere Nachforschung überläßt; der Freund, der für ihn denken soll, muß auch für ihn handeln. Diesem steht dann die Einleitung einer verwegenen Intrigue gegen Beaumarchais ganz zu Gesicht; bei seinem kalt entschlossenen Wesen wird er

auch kein Bedenken tragen, selbst etwas Gewaltsames auf eigene Faust zu unternehmen, um nur dem Possenspiel, wie er es nennt, radical ein Ende zu machen. Aus der weichen Halbheit des Helden wäre auch wieder der Rückschlag erklärlich, daß er später über die allzu weite Vollmacht erschräcke, die er Carlos in dieser Sache eingeräumt. Kein bloßer Zufall, sondern ein innerer Zug wiedererwachender Reue müßte ihn dann auf einem nächtlichen Gange voll dumpfen qualvollen Sinnens vor das Haus Mariens führen; hier träfe er wie durch eine Schicksalsfügung mit dem Leichenzuge zusammen, um durch das Schwert des Bruders am Sarge der Geliebten reuig und versöhnt zu sterben.

Carlos macht aber den Clavigo zum Mitwisser, zum Theilnehmer seines Anschlags gegen Beaumarchais — und wenn der vom Standpunkt des Ersteren blos ein kecker, spanischer Gewaltstreich sein mag, so wird er für Clavigo, sobald er ihn acceptirt, zur ausbündigsten Verrätherei. Was der historische Clavigo durch das verwegene Mittel der Criminalanklage erreichen wollte, hat der Göthe'sche bereits erreicht; gleich, da Marie ihm verziehen, zerreißt Beaumarchais in übereiltem Edelmuth das Papier und stellt es ihm zurück. Wie schändlich nun, wie nichtswürdig, daß er jetzt noch auf den Vorschlag des Carlos eingehen kann, Beaumarchais durch jene lügenhafte Anklage zu verfolgen! Ob er diese auf Andeutungen des Carlos selbst aufsetzt, ob er sie ganz von dem letzteren schreiben läßt, macht keinen erheblichen Unterschied; wer sich auch nur überreden läßt, eine edelmüthige Handlung auf

diese Art zu entgelten, ist kein Schwächling mehr, sondern ein Elender.

Göthe selbst sagt, er habe, um ein Ende zu finden, den Schluß des Stücks einer alten Ballade entnommen; es ist jene, in der die Verse stehen:

Halt' still, halt' still, ihr Todtengräber,
Laßt' mich die Leich' beschauen!
Er hub den Ladendeckel auf
Und schaut' ihr unter die Augen.

Die Wirkung ist aber nicht die der tragischen Erschütterung und Versöhnung; Clavigo stirbt durch Beaumarchais' Degen wie ein armer Sünder, nicht wie ein irrender Held. Die sentimentale Reue, in der er sein Leben zuletzt an Mariens Sarge ausweint, macht fast einen widerwärtigen Eindruck, vollends der Bräutigamskuß, den er der Todten giebt, die doch über seinen Verrath gestorben. Wenn Sophie, wenn Beaumarchais selbst dem Sterbenden verzeihen, das Publicum fühlt mit dem wackeren Buenco, der noch jetzt ihm die Hand zu geben zögert, und hat in diesem Gefühle des Unwillens, das sich meist sehr deutlich ausdrückt, vollkommen recht.

Viel seltsamer und befremdender noch, als Clavigo, der wenigstens eine unbestrittene Bühnenexistenz hat, tritt uns die Stella entgegen, obgleich sie Göthe in besondere Affection nahm, und Wieland sie sogar weit günstiger beurtheilte, als den Clavigo.

In der unmittelbaren Nähe der titanischen Kraftmenschen — des Faust, der damals schon vorgerückt war, und seines mythischen Nachbar's, des Prometheus, der blos Fragment blieb — begegnen wir hier der schmelzendsten, sentimentalsten Frauenempfindung, die in den weichsten Molltönen modulirt wird, gleichsam dem in's Weibliche übersetzten Wertherthum. Der Gefühlsrausch geht bis zur völligen Narcotisirung des sittlichen Bewußtseins; schwül und betäubend, wie Nachtviolen- und Jasminduft in warmer Nacht, liegt die Atmosphäre entnervender Empfindsamkeit auf dieser seltsamen Dichtung.

Wenn Lessing die Geschichte der römischen Virginia in moderne Verhältnisse verpflanzte, so that hier Göthe ein Aehnliches mit einer Sage aus dem Mittelalter, der bekannten Historie des Grafen von Gleichen; aber während dort der ernste Dichter das Alterthum an Strenge der Tugend und Gesinnung fast noch überbot, wird von dem unseren hier den Irrungen der Liebe eine noch liberalere Absolution ertheilt, als sie selbst das Zeitalter der Minne gab.

Fernando hat seine Gattin, Cäcilie, verlassen, ohne mit ihr doch gebrochen zu haben; es war eine Flucht aus der Prosa der Ehe, als sie in ihren ersten Anzeichen leise heranrückte. Sein stürmendes Herz drängt ihn hinweg nach den Entzückungen neuer Leidenschaft; auf romantische Weise entführt er Stella, und ruht eine kurze, selige Zeit in weltvergessender Einsamkeit an der Brust dieses innigen Geschöpfs. Aber die Exaltation der Empfindung muß sich in ihrem eigenen

Uebermaß erschöpfen. „Wie oft," sagt Stella, „hat Alles an mir gezittert und geklungen, wenn er in unbändigen Thränen die Leiden einer Welt an meinem Busen hinströmte! Bis in's innerste Mark fachte er er mir die Flammen, die ihn durchwühlten. Und so ward das Mädchen von Kopf bis zu den Sohlen ganz Herz, ganz Gefühl." Mit dieser Fülle von Empfindung, die er in ihr aufgeregt, läßt er bald auch Stella allein; ein abenteuernder Drang treibt ihn hinaus in die Welt, um in Kampf und Gefahren sein pochendes Herz zu beschwichtigen. Ein eigenthümlicher Zufall führt die beiden Verlassenen zusammen, deren Gemüthszustand der Dichter mit feinster Seelenmalerei schildert. Cäcilie hat bereits die dumpfe, öde Beruhigung der Resignation gefunden; sie ist tief unglücklich, aber in ihrem Unglück gefaßt. Stella ringt noch in heftigerem Gefühl mit ihrem Schmerz, der aber die Schönheit ihres Gemüths um so rührender hervortreten läßt. Zwischen all' diesen Seufzern und Thränen wird aber auch nicht eine Anwandlung des Hasses, kein einziger herber Vorwurf gegen den Treulosen laut. Cäcilie, die noch nicht ahnt, daß ihr stummer, und Stella's beredter Schmerz *demselben* Gegenstande gelten, sagt da das merkwürdige Wort: „Wir Weiber glauben den Männern! In den Augenblicken der Leidenschaft betrügen sie sich selbst, warum sollten wir nicht betrogen werden?" Wo nur der dunkle Naturdrang der Empfindungen waltet, da hört jede sittliche Zurechnung auf, da giebt es keine Schuld, kein Vergehen.

Fernando kehrt zurück: neu erwachte Neigung

führt den Umhergetriebenen wieder zu Stella's Füßen. Cäciliens gedenkt er nur nebenbei — wie einer Verschollenen, ja wie einer Hingeschiedenen. „Wenn Du um mich schwebst, theuerer Schatten meines unglücklichen Weibes, vergib mir, verlaß mich! Du bist dahin; so laß mich Dich vergessen, in den Armen des Engels Alles vergessen — meine Schicksale, allen Verlust, meine Schmerzen, und meine Reue!" Stella fliegt ihm mit dem Enthusiasmus der reinsten, Alles vergebenden Liebe entgegen. „Lieber! Du warst lange weg — aber Du bist da! Ich will nichts fühlen, nichts hören, nichts wissen, als daß Du da bist! — Gott verzeih' Dir's, daß Du so ein Bösewicht, und so gut bist — Gott verzeih' Dir's, der Dich so gemacht hat — so flatterhaft und so treu!" Mitten in diesem Rausch von Entzückungen begegnet Fernando seiner Frau, die durch schnelle, heimliche Abreise den neu Vereinten Platz machen will. Noch erkennt er sie nicht, aber der erste flüchtige Blick schon macht ihn unruhig. „Muß mich die Gestalt dieser Frau an mein Vergehen erinnern . . . Herz! o Herz! wenn's in dir liegt, so zu fühlen und so zu handeln, warum hast du nicht auch Kraft, dir das Geschehene zu verzeihen?" Er erfährt Alles — das ganze namenlose Unglück, das er angerichtet; die Klagen eines ausgeweinten, durchverzweifelten Herzens, obgleich durch die Zeit gedämpft, ziehen schneidend durch seine Seele. Reuevoll umarmt er Cäcilie: „Nichts in der Welt soll mich von Dir trennen — ich habe Dich wieder gefunden!" — „Gefunden, was Du nicht suchtest!" erwiedert sie mit leisem Vor-

wurf. Fernando benimmt sich in diesem Conflict ganz als Weislingen der Dritte; mit jener völligen Haltungslosigkeit, die ein Erbübel der Göthe'schen Liebhaber ist, und sich noch obendrein in der eigenen Schwäche und Elendigkeit in sentimentalen Reflexionen bespiegelt. Flucht ist der erste Gedanke dieser Tapferen; ohne Abschied will er Stella zum zweiten Male verlassen, aber die Anstalten zur Abreise verrathen ihn — er muß nun der ohnmächtig Hinsinkenden selbst es gestehen, daß Cäcilie sein Weib ist. Nirgends Rath und Hilfe — keine Aussicht, den furchtbaren Knoten zu entwirren. In diesem schweren Augenblick zeigt sich Cäcilie als „die freie Gemüths- und Verstandesheldin," die durch Stella's Lage tief bewegt, der gewaltsamen Lösung vorbeugen, ihre ehelichen Ansprüche mit edler Entsagung aufopfern will. „Ich bin nur ein Weib" — sagt sie fest und ruhig — „ein kummervolles, klagendes Weib; aber Entschluß ist in meiner Seele. Fernando, — ich bin entschlossen — ich verlasse Dich!" Sie erklärt ihm ihr Gefühl; es sei nicht eigennützig, wie die Leidenschaft einer Liebhaberin, sondern rein und lauter, wie das Gefühl einer Gattin, die aus Liebe selbst ihre Liebe hinzugeben vermag. Fernando will von einem solchen Opfer nichts wissen; da erzählt sie ihm jene alte Geschichte des Grafen Gleichen — zeigt ihm im Bilde derselben eine mildere Lösung. Sie selbst will so handeln, wie die Gattin des Grafen, ebenso wie jene zu Stella sagen: „Nimm' Alles das, was ich dir geben kann — nimm' die Hälfte deß', der ganz Dein gehört — Nimm' ihn ganz! laß mir

ihn ganz! Jede soll ihn haben, ohne der Anderen was zu rauben!“ Ein Strahl freudiger Hoffnung zuckt bei diesen Worten durch Fernando's Seele. Mit dem Ausruf: Mein! Mein! umarmt er Beide, fest sie an seine Brust schließend — und Thränen der Empfindsamkeit sind die Weihe und Salbung der romantischen Doppelehe, mit der das Stück in seiner ursprünglichen Form schließt.

Es ist begreiflich, daß dieser Schluß lebhaften Widerspruch hervorrief, das Stück um seinetwillen sogar in den üblen Ruf einer Vertheidigungsrede für die Bigamie kam. In der That wird ein Verhältniß, das nach der gewöhnlichen Ordnung der Welt das höchste Aergerniß erregen müßte, hier vor dem inneren Gefühl gerechtfertigt, ja dichterisch glorificirt; der Gegensatz von Herz und Welt, das Hauptthema der sentimentalen Poesie, steigert sich hier sogar zu einem Gegensatz von Empfindung und Sittlichkeit. Herzen, die sich nichts versagen können, verlieren zuletzt alles sittliche Maß — dies ist die unbeabsichtigte Moral dieses Stückes, das selbst vor lauter Seele und Gefühl unmoralisch ist.

Als Göthe die „Stella“ 1806 auf die Bühne brachte, zeigte sich das Publicum durchaus nicht geneigt, auf jenen bedenklichen Schluß einzugehen. Was that da der Dichter-Dramaturg? Er metamorphosirte das Stück zwischen der zweiten und dritten Aufführung zur Tragödie; Stella stirbt da durch Gift, Fernando erschießt sich — wohl mit jener Pistole aus dem Nachlasse Werther's, die freilich inzwischen etwas rostig

geworden. „Bei näherer Betrachtung zeigte es sich," so äußert sich Göthe herüber selbst, „daß nach unseren Sitten, die ganz eigentlich auf Monogamie gegründet sind, das Verhältniß eines Mannes zu zwei Frauen, besonders wie es hier zur Erscheinung kommt, nicht zu vermitteln sei, und sich daher vollkommen zur Tragödie qualificire." Der Versuch der verständigen Cäcilie, das Mißverhältniß in's Gleiche zu bringen, muß fruchtlos bleiben; im fürchterlichsten Augenblick steht sie rathlos zwischen Zweien, die sie nicht trennen, nicht vereinigen kann. Stella, deren Leben ganz nur Liebe war, führt die Liebe auch in den Tod, während sie sterbend noch die Hände der beiden Gatten zusammenzubringen sucht; Fernando's Tod muß nun auch nothwendig folgen, als die tragische Sühne seiner Schuld. Die beiden Personen, deren Verhältniß außer der sittlichen Ordnung stand, gehen unter — Cäcilia, die Gattin, überlebt allein. —

Wir schließen hier die Darstellung der Jünglingsjahre des Dichters, so weit sie mit unserer Aufgabe zusammenhing. Auf die frische, körnige Naivetät der faustrechtlichen Zeit im „Götz" sahen wir die sentimentalen Nachklänge von „Werther's Leiden" nachfolgen; wenn dort ein klarer, heller Sonnenschein auf allen Gegenständen ruht, so scheint jetzt der Mond träumerisch durch schwankende Wolkenbildungen, nach denen das feuchte Auge sehnend ausblickt. Das dramatische Schaffen des Dichters selbst, das mit der hellen klaren Objectivität des Götz so glänzend begann, verliert sich später in auffallend schwächerer, ja kränkelnder Weise

in die Darstellung psychologischer Probleme, innerlicher Conflicte, sentimental aufgeregter Seelenzustände. Nur der empfindende, nach Innen bewegte, nicht der handelnde, der wirkende Mensch ist Gegenstand dieser dramatischen Dichtungen; wir sehen da keine bedeutenden Zwecke, keine großen Entwürfe und Thaten, nur immer das mit sich beschäftigte, sich selbst zuletzt verwöhnende Herz — statt der Abhärtung des Willens in der Schule der Welt, die uns das Drama zeigen soll, nur das Schwanken widersprechender Gefühle, die lähmende Unentschlossenheit, den erschlaffenden Zweifel. Töne der tiefsten Poesie ziehen hindurch, wunderbar Offenbarungen des menschlichen Herzens — aber es ist in ihnen nicht jener eherne Klang, nicht jener kräftige Metallton, der aus dem Drama klingen und unsere innersten Kräfte aufrufen und wecken soll. Sieht man genauer zu, so ist Werther, Clavigo, Fernando immer wieder der Dichter selbst, in seinem wechselnden Verhältniß zu den Frauen, die ihm damals so viel zu schaffen gaben, dargestellt; bald hoffnungslos anbetend und seine heiligsten Gefühle in überquellendem Drange hinströmend — bald in nüchterner Stimmung die viele Zeit beklagend, die der strebende Geist mit Weibern nutzlos vertändelt, — bald wieder in seiner stürmenden Leidenschaft unwiderstehlich, und in eine Schuld verwickelt, die nur der eigenen, gefährlichen Liebenswürdigkeit entstammt.

Der Dichter ist voll von sich und scheint von sich selbst nicht fortkommen zu können, beiläufig wie in anderem Sinne auch Schiller in der Jugendperiode seines Schaffens — freilich müssen wir hinzusetzen,

in einem bedeutend anderen Sinne. Während bei diesem Carl Moor, Ferdinand, Marquis Posa die Ideen, die Begeisterung, das Pathos des Dichters vertreten und aussprechen, so spiegeln die Jugendhelden Göthe's nur seine Gefühle, Stimmungen und ganz individuellen Zustände ab; es ist ein lyrisch sentimentaler Subjectivismus im Gegensatz zu dem inspirirten, pathetischen, der Schiller so sehr bezeichnet. Dabei ist aber Göthe in der Darstellung selbst des Eigensten, Innerlichsten wieder von der reinsten, echt künstlerischen Objectivität, während Schiller's in die Welt hinausstürmender Enthusiasmus auch da, wo er den fremden Stoff ergreift und gestaltet, voll subjectiver Wärme, aber ebenso subjectiv befangen bleibt. Dem letzteren ist von Anfang an der Zug nach dem Heroischen und Großen eigen; er sucht das Drama zu einer Heldenpoesie im modernen Sinne, wo es den Kampf um Ideen gilt, zu steigern; Göthe dagegen nimmt auch in der dramatischen Dichtung, nachdem er nur im Götz mit keckerem Auftrag, mit breitem Pinsel gemalt, gar bald den fein zugespitzten Stift zur Hand, liefert auch da nur novellistische Albumblätter, zarte, sorgsam getuschte Umrisse, die bei der ausschließlichen Versenkung in das Seelenleben, bei der feinen Analyse der Empfindungen etwas entschieden Weibliches, um nicht zu sagen, Weichliches erhalten. Dieser Zug bleibt im Allgemeinen der Göthe'schen Poesie, und das Streben nach künstlerischem Maß und Gleichgewicht, das in der nächsten Periode vorwaltet, ist eher geeignet, ihn festzuhalten, als zurückzudrängen. —

Wir haben nur noch im Vorübergehen ein ungemein anziehendes kleines Stück, die kostbarste der Kleinigkeiten Göthe's, zu erwähnen, ehe wir vollends von der Götz- und Wertherperiode scheiden. Es ist das einactige Schauspiel: „die Geschwister", welches wohl schon in die erste Weimarer Zeit (1776) gehört, aber noch wesentlich den Charakter der eben geschilderten Periode trägt. Wie Stella ein weiblicher Werther, so ist Marianne eine bescheidenere, aber gleich liebliche Schwester von Gretchen und Klärchen. Die zartesten Regungen eines stillen, liebevollen Herzens, das in seiner Empfindung wie in einem Naturelement lebt und webt, treten uns hier in der ansprechendsten Naivetät entgegen; in den drei Scenen Mariannen's mit dem Knaben, mit Fabrice und Wilhelm drängt sich die ganze Fülle einer reinen weiblichen Gefühlswelt, gleich einer schwellenden Knospe empor. Besprechen und zergliedern läßt sich dieses kleine Juwel Göthe'scher Poesie ebenso wenig, als sich der milde Glanz einer Perle, der Zauber einer innigen Melodie beschreiben läßt; hier kann die Eitelkeit des Erklärers gar kein Geschäft machen. Wir aber senden der innigen Natürlichkeit dieser wenigen Scenen den wärmsten Abschiedsgruß nach, ehe wir Göthe in die Phasen seiner künstlerischen Klärung und Veredlung, aber auch der allmäligen Erkältung folgen.

III.

Göthe's Dramen aus der Zeit seines classischen Styls.

„Egmont. — „Iphigenia auf Tauris." — „Torquato Tasso."

Die Zeit, da der Dichter durch Dick und Dünn mit den Stürmern und Drängern ging, ist vorüber — wir folgen ihm jetzt in neue Verhältnisse, sehen neue poetische Anschauungen und Gestalten in ihm aufkeimen. Göthe am Hofe — ist das eine Schlagwort dieses Capitels: das Originalgenie als Künstler — das andere, bedeutungsvollere desselben.

In Weimar wird anfangs das alte Leben fortgesetzt; der Sturm und Drang scheint hoffähig geworden zu sein — aber bald bereitet sich der entscheidende Wendepunct bei Göthe vor. In der ersten Zeit spielt man die Wertherkomödie mit Ostentation fort; der Herzog selbst und seine Umgebung legen den historischen, blauen Wertherfrack an — doch nicht lange, und Göthe erledigt in der Farce „der Triumph der Empfindsamkeit" die Wertherei auf immer, und erklärt sie in toller Selbstverspottung für einen überwundenen Standpunkt.

Anfangs wird mit aller licentia poetica darauf los geliebt — der Dichter „log und trog sich", wie er sagt, „bei allen hübschen Gesichtern herum, und hatte den Vortheil, immer im Augenblick zu glauben, was er selbst sagte"; aber bald liegt der jugendlich Uebermüthige still und folgsam zu den Füßen einer klugen Frau, die ihn lenket, sänftiget und beherrscht, jetzt die weiße Hand beruhigend auf seine brennende Stirne legt, ein andermal die „Laune des Verliebten" in vertauschten Rollen mit ihm spielt, um ihn durch den Wechsel von Zärtlichkeit und Kälte zugleich anzuziehen und zu ängstigen. Benahm sich wohl Göthe am Hofe der Herzogin-Mutter, dieser lustigen lebensfrohen Dame im Anfange viel anders, als kurz vorher in den Frankfurter Cirkeln? Einmal entsetzte er sie mit einer unerhörten Behauptung, dann sprang er auf und tanzte und tollte im Zimmer umher mit Possen, über die sie vor Lachen ersticken wollte. Das Getreibe der ersten wilden Wochen in Weimar ist bekannt genug; das Hetzpeitschenconcert auf dem Markte, das Weintrinken aus Schädeln ꝛc. Wenn Göthe den Teufel im Leibe hatte, war er nach Wieland's Aeußerung „wie ein muthiges Füllen, das von vorn und hinten ausschlägt, und dem allzu nahe zu kommmen nicht gut war." Doch wie lange währte das? Kaum hatte er seine „politische" Laufbahn in Weimar angetreten, so stimmte er die geniale Ausgelassenheit seines Betragens schnell herab; er benahm sich sofort, wie Wieland gleichfalls zu rühmen weiß, „mit untadeliger σωφροσύνη und aller ziemlichen Weltklugheit", — und wieder nicht

lange — da geht jene schickliche Haltung vollends in die strenge, ernste „Taciturnität" des Kammerpräsidenten über, die kaum der Herzog ein und das andere Mal zu entrunzeln vermochte . . . Aus Werther-Tasso war ein ganzer Antonio geworden, freilich ein Antonio mit poetischer Innerlichkeit und Tiefe; nach außen Hofmann, für sich Forscher, Künstler, Poet.

Der Geschmack, jenes Verhalten zur Poesie, zur Kunst und den äußeren Formen des Lebens, in dem sich dichterischer Sinn und Weltsinn vereinen, da er dem Künstler, dem schönen Geist ebenso eigen sein soll, wie dem gebildeten Diplomaten, trat immer entschiedener an die Stelle jenes schwelgenden, sorglosen, um die Weltsitte unbekümmerten Phantasielebens, welches die Göthe'sche Jugendzeit so sehr charakterisirt. Das Maß und die Selbstbeherrschung, womit er sein äußeres Wesen, seinen Verkehr mit der Welt in die Formen der Sitte band, wirkte zügelnd und mäßigend auch auf die Kräfte seiner Phantasie, brachte aber freilich einen Anflug höfischen Wesens und diplomatischer Zurückhaltung auch in seine Dichtung. Mit der Taciturnität des Kammerpräsidenten ging in Kurzem die Schweigsamkeit, die sichere Ruhe des Meisters Hand in Hand, der stillen Blicks auf seinen künstlerischen Zwecken ruht — aber die Gewohnheit, bei der Klein-Regiererei in dem Weimarer Conseil auch das Unbedeutende mit Grandezza und Wichtigkeit zu behandeln, übte zum Theil auch auf sein dichterisches Schaffen Einfluß, und ließ ihn da oft das Nebenwerk zeitraubender Spielereien mit demselben Ernst betrachten und zur

Geltung bringen, wie die höchsten, würdigsten Kunstaufgaben.

Mitten in dem betäubenden Wechsel von diplomatischen Sitzungen, Maskeraden, Jagden, Vorstellungen auf dem Liebhabertheater, Schlittschuhpartien 2c. wurde es in der Seele des Dichters trotz des äußeren Lärmens still und stiller, und eine neue Form der poetischen Anschauung dämmerte in seiner Seele empor, wie die schönen Linien einer fernen Küste, die aus Morgennebeln tauchen. Das Talent hat Pflichten gegen sich selbst, die durch Unterlassungssünden am ehesten verletzt werden — und solcher hatte sich unser Dichter während der ersten Jahre des geschäftigen Müssiggangs in Weimar vielfach anzuklagen. Aber Eines, und zwar ein Wesentliches war durch diese Pause doch gewonnen; der schärfere Einschnitt nämlich zwischen der Jugendzeit und der Periode der Reife, ein heilsames Ausruhen der productiven Kräfte, die ahnende Vorbereitung zu neuen, höheren Aufgaben. Göthe ließ sich auch hierin durch den stillen Zug eines inneren Schicksals leiten, das er über all' seinen Kräften walten fühlte; wie den Orest eine Orakelstimme in den heiligen Hain von Tauris führte, so geleitete auch unseren Dichter eine Götterhand, leise lenkend, in den geheiligten Bezirk des idealen Friedens, der reinen künstlerischen Vollendung. Schiller zog sich in die Klause philosophischer Betrachtung zurück, um aus ihr heraustretend mit der Sicherheit des Meisters an die Fortsetzung seines dichterischen Lebenswerkes gehen zu können — Göthe's Genius wirkte mitten unter den

Weltzerstreuungen, wo der Dichter sich selbst fehlte, gleich der Natur in dunkler, heimlicher Tiefe, bis die frischen Keime schwellend an's Licht der Sonne traten, und er selbst staunend der neuen Kräfte gewahr wurde, die sich aus seinem Innern an die Oberfläche hoben.

Das Maßhalten, die σωφροσύνη ist die echt griechische Tugend — kein Wunder daher, daß jetzt dieses Streben Göthe's, sein Wesen mit sich und der Welt in reines Gleichgewicht zu bringen, ihm selbst als ein hellenischer Zug in seiner eigenen Natur aufging.

Wenn in der ersten Periode der productive Dichter mit aller Frische der Jugendlichkeit bei ihm hervortritt, so in der zweiten der ordnende, formende Künstler in der reinen Klarheit der sich selbst beschränkenden Kraft. An die Stelle des titanischen Dranges tritt olympische Ruhe; wie es ehedem seine Seele nach gewaltigen Stoffen hindrängte, große Intentionen ihm im Gemüthe gährten, so geht jetzt sein ganzes Streben auf Veredlung der Form, auf Ebenmaß und Harmonie. Der Drang nach Ursprünglichkeit, nach gemüthvoller Naivetät und Frische führte den jugendlichen Dichter dem Volksliede und dem Mittelalter, dem Hans Sachs und den deutschen Volksbüchern zu; das mächtig erwachte, künstlerische Bedürfniß leitet ihn auf die Lichtspur der Alten zurück, und die Wogen des homerischen Gesanges schlagen melodisch an sein lauschendes Ohr.

Die anderen Stürmer und Dränger verhielten sich dem Alterthum gegenüber etwa so wie Rembrandt, der

auf altes Kupfergeschirr und rostige Rüstungen deutend, sagte: dies seien seine Antiken. Sie steckten noch, wie Georg, in Hansens Küraß, verehrten noch wie Bruder Martin, die eiserne Hand Götzens wie eine Reliquienhand, während Göthe'n bereits der classische Tempelfriede der hellenischen Kunstform umfing. Noch im Jahre 1787, als Göthe die eben in der Verseform vollendete „Iphigenia" seinen römischen Freunden vorlas, konnten sich diese in den ruhigen Gang der Dichtung nicht gleich finden. Sie erwarteten, unter ihnen besonders Maler Müller, wieder etwas Berlichingisches; auch Tischbein wollte „diese fast gänzliche Entäußerung der Leidenschaft" nicht zu Sinne. Der mächtige Anstoß, welchen Göthe, der Jüngling der Zeit gegeben, wirkte noch immer nachtönend in ihr fort, während er selbst schon eine neue, ihr fremde Form der Bildung für sich gewonnen hatte.

Fast scheint es, als ob wir nun mit unserem Standpuncte gerückt, eine weit günstigere Auffassung für die Weimarer Einflüsse auf unseren Dichter gewonnen hätten, als wir sie früher aussprachen. Es frägt sich ernstlich: Fallen die Nachtheile, die das Hofleben für ihn hatte: die Vergeudung seines Talentes an poetische Bagatellen, das Eindringen höfischer Rücksichten in die Poesie, die Theilung seines Berufes in eine amtlich-prosaische und dichterische Thätigkeit so gar nicht entscheidend in's Gewicht? Oder kann etwa selbst ein Raphael dabei gewinnen, wenn er durch zehn Jahre fast nichts als Transparente für Illuminationen und Hoffeste malt?

Die Sache hat in der That zwei Seiten. Wenn wir eines oder das andere von seinen Hofdichtungen Operetten, Maskenzügen lesen, — wenn wir später sehen, wie ihn sogar die Lorbeeren eines Schikaneder nicht ruhen ließen und zu einer Fortsetzung der „Zauberflöte" bestimmten, — wenn wir bedenken, in welch' kleinlicher Weise er im „Großkophta", dem „Bürgergeneral," den „Aufgeregten" die Vorzeichen, die Symptome, ja das Wesen der Revolution selbst auffaßte und behandelte: dann überkommt uns ein sehr begreiflicher Aerger, dann möchten wir glauben, daß der Dichter von Anfang an ganz in dem Intendanten der Hofbelustigungen aufging, daß weiterhin sogar der Geheimrath sich zu dem Nebengeschäft herbeiließ, die Weimarer Ministerialstandpunkte gegenüber den großen Zeitfragen gelegentlich zu dramatisiren und in Scene zu setzen. Dann scheint es fast, als ob Göthe das hohe Gefühl seines Berufs, das richtige Verständniß der Welt, den freien Schwung seiner poetischen Auffassung mit der Erlangung seiner vornehmen Stellung eingebüßt, nur auf Kosten seines Genies Carriere gemacht hätte . . . Doch wir brauchen wieder nur „Iphigenia," „Egmont," „Tasso," „Hermann und Dorothea" zur Hand zu nehmen, um dem größten der deutschen Dichter beschämt das Unrecht abzubitten, das wir ihm mit solchen voreiligen Beschuldigungen angethan. Dann sehen wir, welch' ein köstlicher Kern langsam in seinem Inneren reifte, während er sich nach Außen zu zersplittern, den Schatz seines Talentes mit muthwilligen Händen zum Fenster hinauszuwerfen schien. — Dann finden wir,

daß er der Nation doch nicht so viel zu jener Zeit entzog, als er sich von ihr scheinbar ganz abwendete. Wer war auch damals dieser Gläubiger: die Nation genannt, die den Dichter wegen saumseligen Producirens, wegen poetischer Kammerherrendienste ꝛc. hätte belangen sollen? Er war überhaupt noch gar nicht da! Erst unsere Dichter haben dem deutschen Volke die höhere, geistige Existenz gegeben, haben sich selbst diesen Gläubiger geschaffen und ihn fordern gelehrt — bis die Späteren gar nicht mehr wußten, was und wie viel sie überhaupt fordern durften.

Daß Göthe's höchstes Streben bei allen Störungen und Ablenkungen von Außen stets auf die harmonische Entwicklung seiner Individualität, auf die Steigerung sowohl, wie auf die Ausgleichung seiner Kräfte gerichtet war, darüber kann weiter kein Zweifel erhoben werden. Wie bunt es auch um ihn herging, sein Ziel ging unablässig dahin, Herr über sich zu werden, „alle Fasern seiner Existenz durchbeizen zu lassen", so sauer ihm auch oft, wie er selbst offen eingesteht, dieses Leben ward. Fürwahr — theuer genug kam ihm das kleine Stück Gartengrund zu stehen, in dem er seine edelsten Schöpfungen pflanzte — doch diesen gegenüber können wir vergessen, welch' kleinliche Servitute sich sonst daran knüpften.

Gegenüber dem Productionsreichthum der Götz- und Wertherperiode (1771—75) fällt allerdings die abgerissene und fragmentarische Thätigkeit des Dichters im jenem Zeitraume auf, der zwischen die Uebersiedelung nach Weimar (7. Nov. 1775) und die italienische

Reise (1786—88) fällt. Außer den Werken, die wir besprochen oder doch berührt haben, wurzelt ja auch der „Faust" wesentlich in der Jugendzeit des Dichters; was Göthe davon am 16. Juli 1780 den Herzogen von Weimar und Gotha, und des letzteren Bruder, dem Prinzen August vorlas, stammte noch aus Frankfurt her und blieb unverändert bis zur italienischen Reise. Ebenso war auch Egmont kurz vor der Abreise nach Weimar bereits begonnen; die weitere Arbeit daran schleicht mit Unterbrechungen und Hindernissen langsam dahin, bis sie endlich, gleichfalls in Italien, zum Abschluß gelangt. Den ersten 10 Jahren in Weimar gehören von den größeren Sachen nur an: die Anfänge zum Wilhelm Meister, dessen früheste Erwähnung in das Jahr 1777 fällt, die Iphigenia in Prosa die am 14. Februar 1779 begonnen und schon am 6. April desselben Jahres am Hofe der Herzogin-Mutter Amalie gespielt wurde*), dann der erste Prosa-Entwurf zum Tasso (April bis Juni 1780), welchen aber außer der Frau von Stein und Knebel niemand gesehen zu haben scheint, und der später dem Dichter selbst so unglücklich gerathen erschien, daß, wie er sagt, was dastand, zu nichts zu gebrauchen war.

---

*) Den Leser dürfte die Besetzung dieser ersten Aufführung der „Iphigenia" interessiren. Sie war folgende:

Orest	Göthe.
Pylades	Prinz Constantin.
Thoas	Knebel.
Arkas	Seidler.
Iphigenie	Corona Schröter.

Der neue, künstlerische Gehalt war bereits in der Seele des Dichters herangewachsen, noch fehlte ihm aber die helle Klarheit und Bestimmtheit der künstlerischen Form — und zu dieser sollte er in Italien gelangen. Dorthin drängte es ihn jetzt mit allen Kräften seiner Seele. Die Anregungen, die ihm früher die Natur, das Leben und die Liebe in quellendem Reichthum geboten, mußte ihm jetzt die Kunst entgegenbringen, die allheilende und verjüngende — nachdem ihn das Leben eingeschränkt, beklemmt und in ein Gespinnst von Sorge und leerer Geschäftigkeit hinabgezogen. Während er sich mit Selbstverleugnung in trockene Arbeiten aller Art stürzte und sich ein Stück des „Weimarer Reichs" nach dem anderen wie auf einem Spaziergange übertragen und aufbürden ließ — da war ganz in der Stille jener reine, edle Kern in ihm gereift, der nun alle fremdartigen Schalen mit mächtigem, unwiderstehlichem Drange abstieß. Je prosaischer jene äußeren Beschäftigungen wurden, desto reiner und schärfer schied sich in seinem Inneren die Poesie von der Prosa des Lebens, desto mehr durchläuterte sich in ihm das ideale Element der Dichtung und machte sich von all' den naturalistischen Schlacken frei, die ihr früher noch anhingen. Schon jene erste Gestalt der „Iphigenia," die er mitten unter Protokollen und Acten, mit Straßenbesichtigung und Rekrutenaushebung (!) beschäftigt, dichtete, konnte ihm ein deutlicher Beweis sein, wie sehr sein Gott ihn im Geheimen gesegnet; aber dieser Segen mußte gehegt und gepflegt, er mußte dankbar festge-

halten werden, damit er in dem Stoßen, Schieben und Drängen von Außen nicht wieder verloren gehe. Nachdem der Dichter einmal die reine Opferflamme auf dem Altare der Schönheit und Kunst angezündet, da galt es, die Götter, denen er nur in der Ferne geopfert, mit eigenen Augen, in beseligender Nähe zu schauen, ihren Anblick für immer in die erweiterte Seele zu prägen.

In Florenz, in Rom, in Neapel tritt uns Göthe als ein völlig Anderer entgegen, wie damals, da er in Straßburg, in Frankfurt noch in der Mitte des jungen Deutschland der 70ger Jahre stand. Nicht dies war seine Aufgabe, das Streben der Sturm- und Drangperiode gänzlich zu verneinen, nur es zu corrigiren und in's rechte Bett zu leiten; aber in Italien gab er sich sehr die Miene, als ob er den Drang seiner Jugend nicht mehr vertreten, die tiefe Wahrheit in all' jenen reizenden Irrthümern gar nicht weiter gelten lassen und anerkennen wolle. Selbst das, was ihn früher in der Kunst anregte und erfreute, wurde nun negirt und zurückgewiesen; die Gothik erschien ihm jetzt selbst wie ein gährender Sturm- und Dranggeschmack in der Baukunst; Vitruv und Palladio wurden neben Homer seine neuen Lehrer, Meister Erwin und Hans Sachs fanden keinen Platz unter den vornehmeren Schatten, die sich zu vertrautem Gespräch aus dem Pantheon, aus dem Kolosseum an den Dichter herandrängten. Nur Faust, der ernste, nordische Zauberer, behauptete sich allein neben diesen formhellen, classischen Eindrücken; während Iphigenia ihren Opfer-

weihrauch in die reine Flamme streute, braute die Hexe für Faust, der schon auch im Manuscript recht alt geworden war, unter absurden Sprüchen ihren Verjüngungstrank. Dieser, sowie die heitere, edle Gestalt Egmonts, die auch den Dichter nach Italien geleitet, knüpften noch den Nord an den Süd, die frühere Jugend an die reifere Männlichkeit, die Periode des genialen Naturalismus an die des idealen Kunststyls, der ruhigen Classicität.

Die Thätigkeit Göthe's in Italien beschränkte sich größtentheils nur auf die formelle Durchbildung älterer Dichtungen, die gleichsam die Luft des Südens zum völligen Ausreifen benöthigten. Hier bildete er den feinen Gliederbau seiner dichterischen Sprache aus; hier fand er jene unvergleichliche Melodie seines Verses, der aber nicht gleich dem blancvers des Shakespeare oder dem Schiller'schen Jambus die vorwärts drängende Bewegung, den dramatisch beschleunigten Schritt hat, sondern sich gleich den Wellen eines Sees ruhig auf- und niederwiegt, und unwillkürlich schon ein langsameres, fein abgewogenes Tempo des Vortrags ohne alle heftigeren, leidenschaftlichen Accente verlangt. In solche Verse schrieb nun Göthe seine „Iphigenia" um, ohne sonst wesentlich an ihr zu ändern — er ließ nur die ohnehin rhythmischen Tonfälle ihrer poetischen Prosa Zeile für Zeile, Periode für Periode regelmäßig erklingen; tiefer eindringend war die Umgestaltung des „Tasso," der in Italien so eigentlich neu gedichtet wurde, in den Lust- uud Prachtgärten von Florenz seine südliche Farbe, sein warmes Colorit erhielt, um dann

wie in schmerzlich-wehmüthigen Nachgenuß der italienischen Eindrücke nach der Rückkehr des Dichters vollends beendigt zu werden. Egmont ward in Rom, ein halbes Jahr nach der Iphigenie fertig; auch die beiden Singspiele: „Erwin und Elmire", und „Claudine von Villa Bella" erhielten in Italien ein neues rhythmisches Festkleid.

Die Würdigung der italienischen Kunststudien Göthe's liegt außer unserer Aufgabe; so viel können wir aber behaupten: Alles, was der geistreiche Dilettant in der bildenden Kunst durchaus lernen wollte — zeichnen, modelliren, einen reinen Umriß beschreiben, die Farben übereinstimmen — das sah auf's glücklichste der Dichter ab, und eignete sich plastische Vollendung, Eurhythmie der Form, edle Contouren, Farbenharmonie im besten Sinne an. Vor Allem aber befestigte sich sein Stylgefühl, der Sinn für das Abgeschlossene, Gesetzmäßige, Kunstgemäße in der Dichtung durch jene Studien weit mehr, als es bei ihm, dessen Natur eine wesentlich anschauende war, durch irgend eine abstracte Theorie bewirkt werden konnte. Auch hier drängt sich uns wieder ein wesentlicher Gegensatz in dem Entwicklungsgang Göthe's und Schiller's auf. Was Jenem die lebendige Form der bildenden Kunst war, eine „Vermittlerin des Unaussprechlichen," das war diesem die transcendentale Form des philosophischen Gedankens; ihn zog es aus der Poesie mächtig empor in die geistige Sphäre des Denkens, um dort für seine Ideen den inneren Halt zu finden; Göthe'n dagegen drängte es ebenso nach der sinnlicheren Solidität, der

strengen materiellen Bedingtheit der Künste hin, um da die Gesetze des Styls, in dauernde Formen versenkt, gleichsam mit den Händen zu tasten, mit den Augen ablesen zu können. Kalt ist freilich zuletzt Beides, der plastische Marmor wie die philosophische Abstraction. Göthe's Dichtung gewann an Adel und Schönheit, verlor aber ebenso an Wärme und Innigkeit in der Nachbarschaft der Bilder und Statuen; Schiller's Poesie gewann durch seine Vertiefung in die Speculation an Würde des Gedankenausdruckes, büßte aber in gleichem Maße von dem Feuer und der hinreißenden Kraft der Leidenschaft ein, die seine Jugendstücke durchdringt.

Bei Göthe vollends ist das immer entschiedenere Streben, *auch als Poet zu bilden und zu formen*, die Harmonie eines Gemäldes, einer plastischen Gruppe ebenso in die dichterische Composition zu bringen — dem *dramatischen* Schaffen nichts weniger als günstig. Dieser Punkt ist es, der hier zunächst unser Interesse angeht.

Wir haben schon bei der allgemeinen Charakteristik unseres Dichters erkannt, daß seine dramatischen Dichtungen die *Poesie* im Allgemeinen weit mehr bereichert haben, als speciell die *Bühne*. Für die letztere haben sie zu wenig und zu viel: zu wenig der einschlagenden theatralischen, zu viel der feineren poetischen Wirkung. Während der Dichter mit verschwenderischem Pinsel Localtöne, Luft und Licht auch mit in seine Stücke

hineinmalt, Farben, die kein Lampenlicht vertragen — fehlt es ihm gerade an dem Wesentlichsten, was auf dieser Bretterwelt wirkt, an Raschheit des Ganges, sinnlicher Kraft, Affect und Pathos. Dieser Mangel steigert sich mit der fortschreitenden künstlerischen Bildung Göthe's. Bei der eigenthümlichen Richtung, welche diese nahm, mußte sie ihn den Aufgaben des Drama's von Schritt zu Schritt mehr entfremden, ihn von der wirklichen Bühne immer entschiedener ablenken.

Jene dramatischen Dichtungen, in denen das Leben in Massen heranrückt, eine große Weltschau über die wechselnden Gestalten des Daseins gehalten wird, gehören durchaus der Jugend Göthe's an: Götz, die Bürgerscenen in Egmont, die Hauptscenen des Faust. Jetzt sind wir auf einmal jenem bunten Lebensgewimmel entrückt, wie es in der wechselnden Scenerie des Götz, auf dem Markt von Brüssel, in der Spaziergangsscene des Faust an uns heranwogt — still und stiller wird es um uns, die geheiligte Umfriedung des Tempelhaines von Tauris, die stille Abgeschiedenheit der Palasträume und Gärten von Belriguardo hält das Weltgetriebe von sich fern, und läßt kaum in fernem Nachhall die Brandung der Lebenswogen vernehmen. Je reiner, classischer, gefeilter die Form wird, desto mehr wird die sinnlich faßbare Action, die Bewegung des äußeren Lebens aus ihr ausgeschieden; je einfacher das Sujet, je knapper und enger der zu verarbeitende Stoff, desto breiter wird Anordnung und Ausführung. Der Dialog zieht in geistreicher Redseligkeit immer weitere Kreise, über Nahes und Fernes

sich verbreitend; die Bilder und Gleichnisse erhalten immer mehr den epischen, den ruhig schildernden Charakter, statt des beflügelten Drangs der dramatischen Bildersprache; der Eindruck des Ganzen ist zuletzt mehr der eines Bildwerkes oder Gemäldes, das ruhig beschaut, mit stillem Behagen ausgenossen werden will, als der eines Drama's, das uns im Innersten mächtig erfassen, in seine Bewegung mit hineinziehen soll.

Die Hofstellung in Weimar war für den Dichter ebenso wenig eine Schule des Drama's, als der Aufenthalt in den Museen und Bildersälen Italiens. Das Bild einer gesunden, mannigfach bewegten Volksexistenz, das früher inmitten des reichsstädtischen Lebens von Frankfurt in so kräftigen Farben vor seiner Seele stand, tritt nun, allmälig verblassend, ihm mehr und mehr in den Hintergrund; was früher sein Interesse für das Charakteristische lebhaft angezogen, stößt jetzt den vornehmeren, ästhetisch gebildeten Sinn mit verletzender Wirkung ab. Schon in der ersten Weimarer Zeit fand er sich bei einem Ausfluge nach Leipzig im Getreibe der Meßgeleitsceremonien an Arioſtens Wort vom Pöbel gemahnt: „werth des Todes vor der Geburt.“ An den älteren Theilen des „Egmont,“ wohl zunächst an den Volksscenen, stört ihn schon 1781 „das allzu Aufgeknüpfte, Studentenhafte der Manier“; wenn er das Stück noch zu schreiben hätte, äußert er sich gegen die Frau von Stein, schriebe er es anders und vielleicht gar nicht. Im Lande der Kunst, der Ruinen und der Monumente interessirt er sich für das Volksleben nur insofern, als es die malerische Staffage für die Landschaft und die Denkmale

einer großen Vorzeit bildet; in Südtirol gruppiren sich ihm Bauern, Bäuerinnen und Eseltreiber zu einem lebendigen, bewegten Heinrich Roos, in Venedig erscheint ihm ein Kirchenfest vor dem Portal von St. Justina wie eine alte gewirkte Tapete, doch gut gezeichnet und colorirt. Dies ist nun wohl der Standpunct des Künstlers, nicht aber des Dramatikers, sich das Volksleben nur in der malerischen Sehweite zu betrachten, sonst es sich aber so fern als möglich zu halten. Ueberhaupt hört das „Volk" als solches auf, Stoff seiner Dichtung zu sein; eine gemüthvoll in sich gegründete bürgerliche Existenz führt er uns wohl noch in „Hermann und Dorothea" vor, bald darauf kehrt er aber in der „natürlichen Tochter" wieder zu dem unerquicklichen Bild einer durchaus gemüthlosen und corrupten Hofwelt zurück.

So ideal und vornehm übrigens die Form in jenen beiden Stücken, die sich im Kreise des Hoflebens bewegen, so unideal ist eines Theils der Inhalt hie und da schon im „Tasso," durchgängig aber in der „Eugenie." Wir werden hier nicht mehr wie dies noch in der „Iphigenie auf Tauris" der Fall ist, in die Sphäre einer rein menschlichen, uneingeschränkten Existenz versetzt — wir sind nicht mehr da, „wo des Lebens Quelle rein und ungehindert fließt;" im Gegentheil hat hier die Hemmung und Einschränkung des Gefühls, der Gesinnung, des Charakters so eigentlich ihren Boden, und die Forderungen der Etikette theilen sich mit jenen der Poesie. Virtuosen des feinsten und gebildetsten Ausdruckes sind alle Personen, aber nicht immer birgt das edle Wort

auch edlen und lauteren Sinn; das Beobachten, Belauern, Bereden ist hier zu Hause, das sich bei Antonio sogar auf die schlechte Diät, die Tasso hält, auf seine Untugenden beim Essen und Trinken erstreckt. Auch bei denjenigen Personen, für die uns der Dichter zunächst interessiren will, stoßen wir auf enge Gesinnung, auf beschränkten Ehrgeiz; Tasso's Schmerz ist fassungslos, wenn sein Fürst zürnt; Eugeniens Freude ohne Gränzen, als sie das Ordensband der ersten Fürstentöchter in ihrem Putzkasten entdeckt. Die Ehrfurcht vor dem Bestehenden, die Heiligkeit der fürstlichen Würde, die Scheu vor Formfehlern, die wichtige Betonung solcher Dinge, die nur dem, der an Hofe gewesen, wichtig erscheinen können, — dies geht schon durch die Cabinetsscenen im „Egmont," klingt leise selbst in der „Iphigenie" in der Höflingsrolle des Arkas an, verliert sich oft nahezu in's Kleinliche in Tasso, in's Allerkleinlichste, in's ängstlich Eingeschränkte in der „natürlichen Tochter." Wenn Iphigenie noch in reiner, edler Menschlichkeit vor der Lüge zurückbebt, so ist das letztgenannte Trauerspiel vollends eine Welt der Lüge; die schöne, aber oft auch manierirte Diction ist fast die in Verse übertragene Kunst Talleyrands, durch Worte die Gedanken zu verbergen. In der edelsten Sprache belügen sich da die Personen wechselweise; unter der Schminke der feinsten Anschauungen birgt sich tiefe Entartung der Gesinnung, kein einziger Charakter erhebt sein Haupt frei und klar über diese vergiftete Atmosphäre. Hier freilich, wo alle Beziehungen so künstlich hinauf raffinirt sind, wo List, Klugheit, verrätherischer Verstand, heim-

liche Intrigue geräuschlos und still sich gegen einander bewegen — *da hört zuletzt alle dramatische Bewegung auf*, die ja wesentlich auf die starken elementaren Regungen der menschlichen Natur, auf Pathos, Leidenschaft, uneingeschränkte Ergießung des Gemüthes gegründet ist. Göthe mochte da selbst die Gränze seiner Kraft gefühlt haben: die Fortsetzung der „natürlichen Tochter," die auf eine Trilogie berechnet war, unterblieb — mit dieser dramatischen Dichtung schied der Dichter überhaupt von der Bühne.

Doch wir wollen ihm nicht weiter auf jenem Wege folgen, der von der reinen Höhe der Iphigenia wieder abwärts führt. Verweilen wir vorerst bei jenem Werke, mit dem er allein, doch auf dauernde Weise der Bühne Herr wurde, und das noch die frischen Elemente der Jugend in diese Periode hinüberbringt — es ist „*Egmont*," das Trauerspiel aus den Niederlanden; neben „Götz" das einzige Geschichtsdrama Göthe's.*)

Als Göthe kurz vor der Abreise nach Weimar an den „Egmont" ging, trank er noch in vollen Zügen den Freudenkelch der Popularität. Er war der Held der Literatur; die Herzen waren ihm entgegengeflogen, ohne daß er mit planmäßig vorgehendem literarischen Ehrgeiz um Erfolge gerungen hätte; der Eindruck seiner

---

*) Begonnen: Frankfurt 1775; mit Unterbrechung weitergeführt: Weimar 1779—82; neu aufgenommen und beendigt: Rom 1786.

Persönlichkeit und seiner Werke ergänzte sich wechselweise, um ihm Bewunderung und Liebe in reichster Fülle zu sichern. Wenn er dies sein eigenes Verhältniß zum Publicum überdachte — wie leicht mochte ihm da die Gestalt eines Helden nahe gerückt werden, der eben so ohne den Plan und die Absicht, auf die günstige Meinung des Volkes wirken zu wollen, nur durch den Zauber seiner Persönlichkeit, durch die Vertrauen erweckende Kraft seines Wesens die Herzen fesselt und die Augen des Volkes auf sich lenkt! War es da nicht natürlich, daß der Dichter all' die eigene gehobene Stimmung, das helle, freudige Licht, das sein Gemüth durchleuchtete, auf seinen Helden übertrug, daß er in ihm jene frei athmende Existenz in erhöhten Verhältnissen noch einmal durchgenoß, die damals seinen Busen schwellte, und wie alle seine inneren Zustände sich stets in der Dichtung bei ihm Luft machen mußte?

Die geniale Planlosigkeit einer freien und noblen Existenz, die geistreiche, poetische Genußsucht, die Egmont's Charakter bezeichnet, war auch ein wesentlicher Zug in Göthe's eigenem Wesen. Das Stück blieb nach dem ersten, ohne Zweifel schon der Ausführung nahen Entwurf auf lange Zeit liegen; dagegen wurde die Egmont-Stimmung in dem Genietreiben der ersten wilden Wochen von Weimar gleichsam in's Leben übertragen, die nächste Wirklichkeit selbst im Style jenes frohsinnigen, geistreichen Helden aufgefaßt. Lauten doch die Worte, die Egmont an seinen Secretair richtet, ganz wie eine persönliche Confession des Dichters, wie eine Apologie jenes heiteren, tollen Treibens, das bei

sittlich bedächtigen Freunden und bei steifen, klatschenden Höflingen gleichen Anstoß erregte.

Es dreht sich immer um den Einen Punct: ich soll leben, wie ich nicht leben mag! Daß ich fröhlich bin, die Sachen leicht nehme, rasch lebe, das ist mein Glück . . . Ich habe nun nicht Lust, meine Schritte nach der bedächtigen Hof-Cadenz zu mustern. Leb' ich nur, um auf's Leben zu denken? Soll ich den gegenwärtigen Augenblick nicht genießen, damit ich des folgenden gewiß sei? Und diesen wieder mit Sorgen und Grillen verzehren?

Und was Egmont weiter über den Brief des besorgten Freundes, des Grafen Oliva bemerkt, kömmt es nicht fast auf dasselbe hinaus, was Göthe damals, nur etwas lakonischer und unwirscher, auf den Warnruf des übersittlichen Klopstock antwortete?

Sind uns die kurzen bunten Lumpen zu mißgönnen, die ein jugendlicher Muth, eine angefrischte Phantasie um unseres Lebens arme Blöße hängen mag? Wenn Ihr das Leben gar zu ernsthaft nehmt, was ist denn d'ran? . . . Schenke mir diese Betrachtungen; wir wollen sie Schülern und Höflingen überlassen. Die mögen sinnen und aussinnen, wandeln und schleichen, gelangen wohin sie können, erschleichen was sie können! —

Fast denkt man bei dieser Stelle, wenn man in der Biographie Göthe's bewandert ist, eher an den Grafen von Görz und Consorten, die über die Etikette-Frevel des hergewanderten Schöngeistes außer sich geriethen, als an den finsteren Granvella, an den Hof Margarethens und die Spione Philipp's II. Und Egmont selbst — in seinem übermüthigen Leichtsinn, mit dem er dem Anstößigen nirgends aus dem Wege geht, in jener Carnevalslaune, mit welcher er die tollsten Embleme auf seiner Bedienten Livréen sticken läßt — erscheint er uns nicht fast ganz wie ein echtes Glied vom Orden der Originalgenies, gleich diesen im lustig

verwegenen Kampf mit aller Convenienz und Sitte? „Wir haben die und jene Thorheit in einem lustigen Augenblick empfangen und geboren; sind schuld, daß eine ganze edle Schaar mit Bettelsäcken und einem selbstgewählten Unnamen dem Könige seine Pflicht mit spottender Demuth in's Gedächtniß riefen . . ." Beinahe wäre man versucht, nach diesen Worten anzunehmen, der sehr ernsthaft gemeinte, sehr weitreichende Bund der Geusen sei nicht viel mehr gewesen, als eine leichtfertige, geniale Tollheit im Geschmack der Sturm- und Drangperiode! Das heißt denn doch den Ernst der Geschichte zu burschikos auffassen. Die Vorgänge jener Zeit, die einen Alba zum erbittertsten Kampfe herausforderten, sie waren mehr als ein Fastnachtsspiel, das nur Verleumdung zum Hochverrath stempelte, sie waren vielmehr Vorboten einer der großartigsten Bewegungen, welche die Geschichte überhaupt kennt . . . .

Doch es lag gar nicht in der Absicht, noch weniger in der poetischen Eigenthümlichkeit des Dichters, die gewaltigen, gährenden Kräfte der Zeit, die objectiven Mächte der Geschichte uns vorzuführen. Seine Tragödie sollte keine historische, nur eine rein menschliche sein. Wenn der Dichter Egmont als geschichtlichen Helden darzustellen beabsichtigte — er hätte ihn in die Mitte der Gesinnungsgenossen und Gegner stellen, seinen Schicksalsgefährten Hoorne, Brederode, das Haupt der Adelsopposition, den Machiavellisten Granvella auch mit in die Handlung einführen müssen. Statt dessen isolirt er seinen Helden so viel als möglich, rückt das Geschichtliche in staffagenartiger Behandlung bei

Seite, und stellt den ganzen Apparat des Stückes so, daß von allen Seiten die vollste Beleuchtung auf die rein persönlichen Eigenschaften des Helden, nicht aber auf sein Verhältniß zu der Zeit und den Parteien fällt. Seiner politischen Thätigkeit, seiner Sendung nach Madrid ꝛc. geschieht keine Erwähnung; nur durch die Art, wie sich der Held giebt, durch das Ganze seines Charakters, nicht durch die einzelne That soll er unseren Antheil erwecken.

Damit entfällt freilich auch der eigentliche dramatische Conflict. Egmont ist ein Typus edler Menschlichkeit, eine glücklich angelegte Natur, die blos in der Bedrängniß der Zeit unglücklich endigt. Die Richtung des Göthe'schen Geistes, auf die Lewes treffend hinweist, „die Menschen mehr als Naturforscher, denn als Dramatiker zu betrachten," ließ ihn die Darstellung eines Typus der Darstellung einer Leidenschaft vorziehen; und so zeigt er uns auch hier seinen Helden nicht in den Stunden ernsten Kampfes, nicht in der Anspannung seiner Kraft, nicht in der Höhe einer pathetischen Erregung, sondern in der stets gleichen Haltung einer harmonischen Individualität. Ueber diese kommt dann das Schicksal plötzlich herein, wie ein Wetterschlag über ein blühendes Thal.

In einem bedenklichen Zeitlauf, umgeben von den Schlingen einer arglistigen Politik, in nichts als sein Verdienst eingehüllt, voll übertriebenen Vertrauens zu seiner gerechten Sache, die es aber nur für ihn allein ist — so geht er wie ein Nachtwandler auf jäher Dachspitze seinen gefährlichen Weg. Er ist kein großer, aber

ein wohlwollend heiterer, offener Mensch, Freund mit der ganzen Welt, voll leichtsinnigen Vertrauens zu sich selbst und Anderen, frei und kühn, als ob die Welt ihm gehörte, brav und unerschrocken, wo es gilt, dabei großmüthig, liebenswürdig und mild — ein Charakter der schönern Ritterzeit. Alle diese Eigenschaften, die Schiller in seiner bekannten Recension des Göthe'schen Stückes in eine so lebendige, menschliche, durchaus wahre und individuelle Schilderung verschmolzen findet, erwecken unsere Theilnahme, unser Interesse im vollsten Maße für den Helden, wenn sie uns auch durchaus nicht den Keim tragischer Bedeutsamkeit in seinem Charakter auffinden lassen. Ein Held ist er wohl, vor Allem so ganz ein flämischer Held, den das Volk liebt, weil es sein eigenes Wesen in ihm wiederfindet, weil „ihm die Fröhlichkeit, das freie Leben, die gute Meinung aus den Augen sieht," weil er zu der spanischen Lebensart auch nicht einen Blutstropfen in seinen Adern hat; aber darin, daß er der „echte Niederländer" ist, ruht zuletzt sein ganzes Verdienst. Gleich den Heroen im Epos, die auch nur die erhöhten Charaktertypen ihrer Volksart sind, repräsentirt er in glänzender Weise die Eigenthümlichkeit seiner Nation, vertritt sie auch mit seiner Gesinnung, aber er handelt nicht für sie, wie der dramatische Held soll, von dem wir Pathos und Energie, nicht blos einen interessanten Complex von Charakterzügen erwarten.

Wie verhält sich Egmont zu der ernsten, drohenden Situation, die der Dichter so ausführlich, mit so meisterhafter Anschaulichkeit in den ersten beiden Acten

seiner Tragödie exponirt? Wir erfahren dies so eigentlich nur aus zwei Scenen; aus der Unterredung mit seinem Secretair, dann aus der Scene mit Wilhelm von Oranien. Da sehen wir, wie sein ganzes Wesen nur auf heitere Sorglosigkeit gestellt ist, wie er diesem Zuge seiner Natur auch in einer Zeit nicht widerstehen kann, wo es die Pflicht der Selbsterhaltung, die Pflicht für das allgemeine Wohl des Vaterlandes dringend fordert, sich der politischen Sorge nicht zu entschlagen. Er lebt planlos in solchen Tagen, die ein planvolles Handeln durchaus nöthig machen; er denkt nicht daran, zwischen der Loyalität gegen dem spanischen Herrscher und der Liebe zu seinen Niederländern die scharfe Linie zu ziehen, und sich klar zu machen, an welchem Punkte der aufrichtige Patriot nothwendig dem mißtrauischen Despoten verdächtig erscheinen müsse. Wenn er hie und da einen protestantischen Prediger straflos durchschlüpfen läßt, diesen oder jenen Exceß obenhin behandelt, wohl auch einmal ein Wort von der Verfassung fallen läßt, so schadet er sich dadurch blos selbst, ohne der niederländischen Freiheit im Allgemeinen etwas zu nützen. Seine Gesinnung, die sich als durchaus wohlmeinend und liberal bewährt, ist ein Ausfluß seines edlen Temperaments, aber sie giebt seinem Wollen, seinen Entschließungen keine bestimmte Richtung. In der hochwichtigen, entscheidenden Zeit thut er eigentlich gar nichts — und dieses Nichtsthun, dieses sorglose Zusehen ist eben seine Schuld. Er ist eine heroische Natur, jeden Augenblick bereit, sein Leben auf dem Schlachtfelde hinzugeben, nicht aber es im Cabinet, im

Arbeitszimmer zu versitzen, und seinen Blick weitsehend in die Zukunft zu richten. Dem Helden von Gravelingen fehlt durchaus die besonnene Ruhe des Staatsmannes — aber einen solchen braucht gerade die Zeit. Die Gunst des Volkes besitzt er so, wie man die Neigung einer Geliebten erlangt; „es ist ihr guter Wille," sagt er selbst, „daß mich die Niederländer lieben." Sie schlägt ihm zum Verderben aus, ohne daß er für das Volk etwas gethan hat — durch das Opfer seines Lebens muß er jene Popularität bezahlen, in deren Gefühl er sich so gern gewiegt.

Doch mag immerhin der Leichtsinn Egmont's auch mit Leichtsinn geschildert, der tragische Gehalt jener Epoche in seinem wahrsten Wesen verkannt sein — der Dichter entschädigt uns für diese Mängel reichlich durch Vorzüge anderer Art. Es ist wahr, kein anderes Trauerspiel hat so helle, sonnige Farben, so wenig ernste Schatten wie Egmont; selbst jener herrliche Monolog im Gefängniß hat zu viel freie Himmelsluft für den geschlossenen Raum eines Kerkers. Wenn wir auch nur in Schiller's skizzenhafter Geschichte des Abfalls der Niederlande die Darstellung der Zeit und den Proceß Egmont's und Hoorne's lesen, fühlen wir uns von weit ernsteren tragischen Schauern berührt, als in der Göthe'schen Tragödie. Da treffen wir auf jenen Punkt, wo die Schwäche und die Schönheit dieser Dichtung gleichsam in einen Knoten geschürzt ist, den wir nicht lösen können, ohne uns die Wirkung des Ganzen zu zerstören. Nur indem Göthe sich und seinem Helden die Last des geschichtlichen Stoffes vom

Halse schaffte, konnte er in ihm die ganze Poesie freier schwungvoller Lebenslust so voll und ungehindert zum Ausdruck kommen lassen; nur so konnte er uns in reiner Idealität das Bild einer glücklichen Heldennatur bringen, die die Menschheit ganz, und menschliche Begier in allen Adern fühlt, die von dem Himmel wehend, alle Segen der Gestirne zu umwittern scheinen! Selbst im Angesicht des Todes umgiebt ihn die Fülle des Lebens; er besteigt das Schaffot, wie man den Anderen voran eine Schanze stürmt, um im Heldenkampf den sicheren Tod zu finden. Nicht um eine Idee zur Geltung zu bringen, stirbt er, sondern um seine Natur auch im letzten schweren Augenblick zu bewähren, noch vor dem blinkenden Mordbeil einen Triumph seines ungebrochenen Wesens zu feiern. Der Traum hebt ihm die leichten Kräfte seiner Seele über die schreckliche Gegenwart, ja über die nächste blutig düstere Zukunft hinaus; seine Geliebte erscheint ihm als die Siegesgöttin der Freiheit und hält den Kranz schwebend über seinem Haupt.

Ein liebenswürdiger Charakter wie dieser muß auch das reinste Glück der Frauenliebe genießen, er muß darin auch, wie in allem Uebrigen, sich über die Schranken der Convenienz und der Sitte hinwegsetzen. So ist denn Clärchen, das Bürgermädchen, die nothwendige Ergänzung der poetischen Existenz Egmont's. Schiller hat gar nicht recht daran gethan, das Verhältniß Egmont's zu Clärchen, das Göthe ganz im Sinne dieses Charakters gedichtet hat, in seiner Kritik zu tadeln, und dem Liebhaber Egmont, der Nachts zu

seinem Liebchen schleicht, die würdigere, aber auch trockenere Gestalt des Gatten und Vater gegenüber zu halten.

„In der Geschichte," sagt Schiller, „war Egmont verheirathet, und hinterließ neun (andere sagen eilf) Kinder, als er starb. Seine Familie war es, die ihn auf eine so unglückliche Art in Brüssel zurückhielt, da fast alle seine übrigen Freunde sich durch die Flucht retteten. Weder er selbst, noch seine Gemahlin, eine Herzogin von Baiern, waren gewohnt, Mangel zu ertragen; auch seine Kinder waren nicht dazu erzogen. Seine Entfernung aus dem Lande hätte ihm aber nicht blos die reichen Einkünfte von zwei Statthalterschaften gekostet, sie hätte ihn zugleich um den Besitz aller seiner Güter gebracht, die in den Staaten des Königs lagen und sogleich dem Fiscus anheimgefallen sein würden. Diese Gründe waren es, die ihn so geneigt machten, sich an die schwächsten Aeste der Hoffnung zu halten und sein Verhältniß zum König von der besten Seite zu nehmen. Weil er zu fein und edel dachte, um einer Familie, die er über Alles liebte, ein hartes Opfer zuzumuthen, stürzte er sich selbst in's Verderben."

Das also wäre Egmont der Bessere! Die Sorge für die Erhaltung seiner Güter, für die standesmäßige Existenz seiner 9—11 Kinder ꝛc. — das sind allerdings sehr schwer wiegende, aber auch höchst prosaische Motive: und wir müssen es dem Dichter nur Dank wissen, daß er dem freien, dreisten Gang seines Helden nicht solche Bleigewichte anhängte. In der Poesie läßt sich mit einem so reichen Kindersegen kaum etwas anfangen. Der „Liebhaber von ganz gewöhnlichem Schlage," den Schiller in Göthe's Egmont findet, hat noch immer die Sympathien ungetheilt für sich — während jenes „rührende Bild eines Vaters und liebenden Gemahls," auf das Schiller so viel hält, statt der herrlichsten Liebespoesie nur die nassen Effecte Iffland'schen Familien-Jammers in die Handlung gebracht hätte.

Um nun von den erotischen Scenen in „Egmont" zu sprechen — was bedarf es da noch einer Analyse, um die so oft genossene, so oft durchgefühlte Schönheit dieser hohen Liebesdichtung uns noch näher zu bringen? Für Clärchen, die selbst nur eine Episode in Egmont's vielbewegtem, wechselndem Leben ist, ist Egmont ihre ganze Welt, der einzige Inhalt, die Erfüllung, der Abschluß ihres Daseins. Wie die Blume den Sonnenstrahl, zieht sie mit durstigem Gefühl den Glanz und die Herrlichkeit seines Wesens in ihre Seele. Das kleine Lied „Freudvoll und leidvoll, gedankenvoll sein" — welches wie ein zarter Hauch aus ihrem Herzen strömt, es spricht ihr innerstes Wesen aus, das ganz in die eine Empfindung aufgegangen ist. Die Schelmerei, der Zug von Muthwillen, das träumerisch-sinnende, nachdenkliche Element, dies Alles, was sich sonst wechselnd in ihr regte, es hat jetzt in der Liebe Halt und Fülle gewonnen; in dem einen Gedanken an Egmont fühlt sie sich über sich selbst emporgetragen. Sie summt heitere Soldatenliedchen vor sich hin, wenn sie seiner als des Helden von Gravelingen gedenkt und dann wird sie wieder nachdenklich und ernst, wenn sie über das Räthsel sinnt, wie ihr seine Liebe geworden, des Grafen Egmont, des großen Egmont, zu dem das Land emporschaut, an dem die Provinzen hängen. Alle bürgerlich-ehrbaren Bedenken, die der Mutter zuweilen aufsteigen, alle Besorgnisse für die Zukunft verschlingt das Gefühl der seligen Gegenwart. „Ach ich frage nur, ob er mich liebt — und ob er mich liebt, ist das eine Frage?" — Brackenburg, der schlichte, brave Bür-

gerssohn, der sich in seiner Empfindung verzehrt und trauernd hinschleppt, seit er durch den glänzenden Egmont verdunkelt worden, erregt ihr inniges Mitleid — sie weiß, sie hat Unrecht gegen ihn, und es nagt sie am Herzen, daß er's so lebendig fühlt. Ihre Hand drückt sich oft unversehens zu, wenn die seine sie so leise, so liebevoll anfaßt; dann schickt sie ihn wieder weg — denn seine Gegenwart thut ihr so weh. Sie will nicht, daß er hoffen solle, und doch möchte sie ihn nicht verzweifeln lassen . . . Wenn sie aber Egmont's wieder gedenkt, löscht dieses eine Gefühl, wie ein sonniger Lichtstrahl, all' die Vorwürfe und Schatten aus ihrem Gemüthe. In jedem dieser Züge ist ein Verständniß des Herzens, ein Erlauschen seiner verschwiegensten Geheimnisse, welches den Scenen „in Clärchens Haus" einen so seelenvollen Reiz, eine so wundersame Schönheit verleiht.

Und was ist für Egmont die Liebe zu Clärchen? Nur eben eine Erholung des Gemüthes, eine Abwehr der Sorge, die das Herz so leicht in ernster Zeit umspinnt, ein Aufathmen von der beengenden Last der Staatsgeschäfte. Er will einmal in ein Paar selige Augen, und durch sie bis auf den Grund einer offenen, kindlichen Menschenseele schauen, während er im Staatsrath nur lauernd-ausforschenden Blicken begegnet, denen er unwillig ausweicht. Unleidlich wird's ihm oft auf dem gepolsterten Stuhle, wenn in stattlicher Versammlung die Fürsten, was leicht zu entscheiden wäre, mit wiederkehrenden Gesprächen überlegen, und zwischen düsteren Wänden des Saales die Balken der Decke ihn

fast erdrücken; da eilt er fort, so bald es möglich ist, in raschem Ritt das stockende Blut zu erregen — oder er geht zu seinem Liebchen, und sein Verdruß schmilzt hinweg im Anblick ihres Glückes! Auch als Oranien ihn gewarnt, sucht er dieses freundliche Mittel auf, die sinnenden Runzeln von seiner Stirn zu vertreiben. „Laß mich sterben," — sagt Clärchen, im Uebermaß der Wonne an ihn geschmiegt, — „die Erde hat keine Freuden auf diese!" Sie hat unbewußt wahr gesprochen, der Freuden Ende ist für sie gekommen.

Himmelhoch jauchzend,
Zu Tode betrübt —

dies Liebesschicksal soll sich ganz bei Clärchen vollenden. Als sie den theueren Mann in den Kerkermauern weiß — da gibt sie sich dem hoffnungsvollen Wahne hin, das Volk liebe ihn mit solcher todesmuthigen Hingebung, wie sie selbst — da steigert sich die Entschlossenheit, die sonst in glücklicheren Tagen schon in ihrem Wesen lag, zum heroischen Affect — und Clärchen, ehedem wie ein Kind an Egmont hangend, wird jetzt zur Heldin, die das Volk zu seiner Befreiung aufruft. Aber vergebens! Mitleidig und ängstlich hören sie die Bürger, und schleichen fort, als sie Alba's Wachen nahen sehen. Egmont verurtheilt! Die Nachricht bringt ihr Brackenburg. Sie ist auch ihr Todesurtheil. Die Flamme ihres Muthes hat sich noch einmal aufleuchtend erhoben, als sie noch an die Möglichkeit dachte, den Geliebten zu befreien: jetzt umhüllt sie trostlose Nacht — und jenes Morgens Ahnung, an dem Egmont sterben soll, scheucht sie in das Grab.

Es spricht eben nicht für die Größe der historischen Auffassung in dieser Tragödie, daß die Gestalt des liebenden Mädchens so hoch über die Verhältnisse derselben emporzuwachsen vermag, daß sie in ihrer Liebesbegeisterung auch die patriotische Größe des Helden weit bedeutender abspiegelt, als es durch die Darstellung und Gruppirung der äußeren Ereignisse, ja durch die Charakteristik des niederländischen Volkes selbst geschieht. Man sollte glauben, das Stück müßte, wie später Schillers Tell, einen doppelten Helden haben — Egmont selbst und die mithandelnde, mitduldende Nation. Dem ist aber nicht so. In diesen Bürgern, die sich zuletzt scheu und furchtsam hinwegschleichen, lebt die politische Idee nicht, so eifrig sie sonst politisiren mögen. Sie kommen ohne alle dramatische Motivirung zusammen, um im Begegnen Meinungen auszutauschen, Zeitungsnachrichten zu besprechen, nach Neuigkeiten zu fragen — verhalten sich aber sonst in Allem nur als unthätige Zuschauer, sind in ihrer Schneider- und Krämeropposition sehr harmlos, ja zum Theil (wie die Scene mit Vansen beweist) ganz entschieden conservativ — und laufen von ferne vor einer jeden spanischen Runde. Das niederländische Colorit ist in den Bürgerscenen meisterhaft wiedergegeben; diese behäbigen Bürgerfiguren erscheinen uns so, als wären sie aus dem Bilde eines holländischen Genremalers herab auf die Bühne gestiegen — aber es ist nicht dasselbe, die Farbe, und den Geist einer Zeit zu treffen — und dem Dichter gelang nur das erstere. Entsprechen wohl diese Bürger der Schilderung, die

Egmont in seinem Gespräch mit Alba von seinen Landsleuten macht? „Ein jeder rund für sich, ein kleiner König, starr und fest!“ das sind nun diese Soest's und Jetter's, diese ehrlich beschränkten, schwatzhaften Handwerker wohl nicht! Es hätten dies Männer sein sollen, die ebenso rasch und sicher nach der Wehre, wie nach ihrem Werkzeug greifen — denen jenes trotzig-freie Wesen auf der Stirne zu lesen ist, das wirklich dem spanischen Despotismus Unruhe und Sorge einflößen konnte — die nicht erst von einem vagabundirenden Schreiber über ihre Privilegien unterrichtet zu werden brauchen, sondern genau wissen, was ihr Recht ist und wie viel auf dem Spiele steht. Nur so konnten sie den dramatisch-wirksamen Gegensatz zu den spanischen Unterdrückern bilden, nur in dieser Weise die ungeheuren Anstalten der Regierung erklärlich machen, die sie zur Vernichtung der niederländischen Freiheit aufwendete.

An eine solche echt dramatische Verwendung der Bürgerscenen scheint aber der Dichter gar nicht gedacht zu haben; sie sollten ihm, wie auch die Cabinetsscenen, nur als Hilfsmittel dienen, uns mit dem politischen Zustand des Landes bekannt zu machen, in den er uns sonst nicht auf unmittelbarere Weise hineinzuversetzen verstand. Einmal läßt er uns das Urtheil auf dem Markte, das anderemal die Ansicht des Cabinets vernehmen — der doppelte Reflex der Volksmeinung und des Regierungsstandpunctes fällt abwechselnd auf die Ereignisse — aber wir sehen sie nur in diesem Wiederschein, bekommen nicht die Dinge, wie sie sind, leibhaftig zu schauen. Hier berühren wir die schwächste

Seite des Stücks. Es ist seit jeher die Aufgabe des dramatischen Dichters gewesen, uns die Begebenheit in ihrer nothwendigen Entwicklung selbst vorzuführen, nicht uns dieselbe blos aus Urtheilen, Meinungen und Ansichten mittelbar kennen lernen zu lassen. All' die Scenen beim Armbrustschießen, auf dem Marktplatze, wie im Palast der Regentin sind eigentlich nicht Scenen im dramatischen Sinn, sondern bloße Gespräche, politische Unterhaltungen, Betrachtungen über Dinge, die schon geschehen sind und nun Stoff des Raisonnements werden; sie bilden zusammen nur eine breit ausgeführte dreiactige Exposition, auf die sogleich mit der Ankunft Alba's die Katastrophe folgt.

Die erste Spur eines dramatischen Fadens läuft durch jenes historische Gespräch zwischen Egmont und Oranien, wo dieser den allzu Sicheren warnt, und ihn mit den eindringlichsten Gründen zu überreden sucht, Brüssel zu verlassen. Hier treten doch zwei bedeutende Charaktere, durch Temperament und Lebensansicht contrastirend, einander unmittelbar gegenüber; da schlägt der Dialog sogleich höhere Wellen, während er sonst ganz glatt und ruhig verläuft. Schiller rühmt es, daß die einzige Scene uns ganz den schlauen, wortkargen, Alles verknüpfenden und Alles fürchtenden Oranien schildere; freilich ist diese Charakteristik, wenn auch im Allgemeinen treffend, doch etwas zu mager und skizzenhaft. Der Gegensatz, den uns der Dichter, nur leicht historisch colorirt, hier vorführt, ist übrigens derselbe, den wir aus anderen Formen seiner Charakterdarstellung

schon kennen: jener mehr psychologische, als dramatische Gegensatz zwischen der poetischen Unbestimmtheit einer genialen Natur und dem decidirten, vorausrechnenden Weltverstand, der bei Clavigo und Carlos, bei Tasso und Antonio, ja auch bei Orest und Pylades in ähnlicher Art wiederkehrt. Sonst vermied es der Dichter sorgfältig — nur die spätere Scene zwischen Egmont und Alba ausgenommen — die wirklich streitenden Gegensätze Stirn gegen Stirn gegeneinander zu stellen. Von den Hauptpersonen der großen politischen Action jener Zeit ließ er ohnehin, um sich die dramatische Arbeit recht zu erleichtern, nur Egmont, die Regentin, Oranien auftreten; aber auch diese kommen nicht in lebendige Gegen- oder Wechselwirkung, sondern gehen, jedes für sich, seinen eigenen Weg. Statt einmal Egmont mit Margaretha, oder diese mit Oranien zusammenzuführen, läßt der Dichter den Helden sowohl wie die Regentin nur in eine ruhige Discussion mit subordinirten Personen treten: jenen mit seinem Geheimschreiber, diese mit ihrem Staatssecretär. Das ist allerdings sehr bequem: dem Bediensteten gegenüber kann man sich ungehindert gehen lassen, er muß hören, darf nicht entschieden widersprechen, höchstens mit Bescheidenheit eine unmaßgebliche Meinung äußern. Freilich wird aus alle dem wieder nur ein Discurs, keine Scene.

Erst vom vierten Acte an, mit der sich vorbereitenden Katastrophe, wird das Stück so eigentlich dramatisch. Schon die Volksscene dieses Aufzugs ist als Situationsbild vortrefflich; die Bürger fühlen, wie

Vansen sagt, vor dem heraufziehenden Gewitter eine erbärmliche Mattigkeit in ihren Gliedern! dem Schneider Jetter ist es so zu Muthe, als hinge der Himmel so tief herunter, daß man sich bücken müsse, um nicht daran zu stoßen. Alba's finstere Erscheinung hat ihren Schatten durch mehrere Scenen vorausgeworfen, ehe sie wirklich vor uns tritt. Schon im dritten Act hat die Regentin ihn geschildert, „den hohläugigen Toledaner mit der ehernen Stirn und dem tiefen Feuerblick" — so treffend, als ob sie ihn mit dem ganzen Conseil des Königs auf der Tapete ihrer Wand gewirkt sähe; in dem steifen, schweigsam-düsteren Einzug seiner Soldaten, bei dem es die Bürger kalt überläuft, rückt uns sein Wesen näher, bis es sich in scharfen Umrissen in seiner nächsten Umgebung abzeichnet, die verschlossen, starr und einsylbig ist, wie er selbst. Nun tritt er persönlich heran und imponirt uns in eigenthümlicher Weise durch die finstere Consequenz seines Charakters, wie durch die Zweckmäßigkeit seiner Anordnungen, die freilich hart und feindselig sind, wie das Princip, das er vertritt. Das Staatsgespräch über die niederländischen Angelegenheiten, das Egmont in die Falle locken soll, ist an sich keineswegs dramatisch; es wird es nur mittelbar dadurch, weil wir von Wort zu Wort mit Spannung dem Ausgang entgegensehen, der daran sich knüpft. Der edle Sinn Egmont's erreicht, wie sein sorgloser Kurzblick, in dieser Scene den Höhepunkt; unsere Sympathie für seine Gesinnung erwärmt sich in demselben Maße, als unsere Achtung vor seinem Verstande sich mindert. Wer in solchem Fall einem Alba mit begeistertem Erguß

das innerste Herz eröffnet, mag davon die Folgen tragen.

Wir sind dem Helden bereits auf seinem letzten Gange gefolgt, und können nun von dieser Tragödie scheiden, deren eigenthümlichen Werth wir nicht in ihrem historisch-dramatischen Gehalt, wohl aber in dem poetischen Adel des Hauptcharakters, wie in dem Zauber und der Innigkeit ihrer Liebespoesie gefunden haben. Es mag sein, daß die stückweise vorrückende Production dem organischen Eindruck des Ganzen geschadet hat; entworfen wurde Egmont zu der Zeit, als an Göthe's Herz noch die hohen Wellen Shakespeare'scher Dichtung schlugen. Beendigt und durchgefeilt ward er damals, als bereits die Griechen von seiner Seele Besitz genommen hatten, die Iphigenia in der zweiten Gestalt fertig vor ihm lag. So fällt das Stück zwischen die naturalistische Manier und den classischen Kunststyl des Dichters mitten hinein; es hat zu viel von der neuen Bildungsform des Dichters angezogen, um noch das frisch bewegte Leben des „Götz" zu haben, steht aber doch zu sehr unter den Bedingungen des Stoffes, als daß es sich den idealen Maßen der classischen Dichtung hätte fügen können. Erst Schiller'n war es vorbehalten, den der Geschichte entnommenen Stoff so durchzuläutern und umzugießen, daß er sich in jene edleren Formen schmiegte; was Göthe mit dem niederländischen Sujet nicht gehen wollte, — die Verschmelzung des charakteristischen mit dem idealen Styl — gelang ihm in überraschender Weise bei den weit derberen Gestalten des dreißigjährigen Krieges im „Wallenstein," die

sich der classischen Stylisirung wo möglich noch zäher widersetzten.

Ich habe die Besprechung des „Egmont" vorangestellt, weil wir in ihm noch den Jugendgeist des Dichters nachwirken sahen; in der „Iphigenie auf Tauris," zu der wir uns jetzt hinwenden, finden wir den classischen Kunststyl Göthe's in seiner reinen Vollendung.*) Still und majestätisch, wie das ruhige Licht Dianens, ging diese Dichtung über den zerrissenen Wolkenbildungen auf, mit welchen die Sturm- und Drangperiode noch kürzlich über den Horizont hinjagte; wie die Heldin einst mit priesterlich reinen Händen das Atreïdenhaus seiner alten Greuel entsühnte, so war dieses Werk selbst auch die ästhetische Sühne und Reinigung für so manche Ausschreitungen der Leidenschaft und des Ungestüms, wie sie in der letzten Epoche der

*) Die Iphigenie in Prosa ward, wie bereits erwähnt, schon 1779 (14. Febr. bis Ende März) gedichtet, und kurz darauf (6. April) vor der Herzogin Amalie gespielt. Die Bearbeitung der Iphigenie in Versen begleitet den Dichter als Hauptarbeit auf der italienischen Reise; Torbole am Gardasee, Verona, Vicenza, Padua, Venedig werden uns als die Orte bezeichnet, an welchen den Dichter dieses Werk (September und October 1786) beschäftigte, bis es in Rom ernstlicher aufgenommen und am 6. Jänner 1787 beendigt wurde. Die Prosa-Gestalt der „Iphigenie in Tauris" veröffentlichte zuerst Dr. Adolf Stahr nach einer in Oldenburg befindlichen Abschrift (1839), nachdem schon Fr. Jacobs (in seinen verm. Schriften) auf eine Gotha'sche Abschrift derselben aufmerksam gemacht hatte.

Literatur vorgekommen. Auch für den eigenen Entwicklungsgang Göthe's wurde, wie Gervinus fein bemerkt, die Iphigenia ein bedeutsames Symbol. „Der zur Ruhe und Klarheit gekommene Dichter, der seine titanische Zeit und Qual eben abgelegt hatte, dessen dichterischer Eifer sich sonst um den gefolterten Prometheus drängte, der selbst seinen Freunden Prometheus hieß, und sich selber das Loos des Tantalos bisher zugeschrieben — besang jetzt seine eigene Versöhnung in der des alten Heroenhauses, welchem gleich jener himmelstürmenden Jugend statt des Rathes, der Mäßigung und der Weisheit nur die ungestüme Begierde eigen gewesen."

Auch wir tragen unseren Zoll der Bewunderung an dieser geweihten Stätte ab, ohne gerade so lange, als es sonst Brauch ist, an ihr zu verweilen. Es sind vornehmlich die Schulmänner und die Philologen, die zu dem Altare von Tauris wallfahrten; sie haben in Abhandlungen, Vorträgen, Schulprogrammen zahllose Weihgeschenke am Fuße desselben niedergelegt, und die Schönheiten dieses Werkes bis auf die letzte Nuance ausgedeutet und durchgesprochen. Ich will mich gerade hier nur auf die nöthigsten Bemerkungen beschränken. Das Vollendete ist auch einfach und bedarf nicht vieler Erklärung; da genügt es, wie bei der Betrachtung einer schönen Bildsäule, nur für den richtigen Standpunkt und gutes Licht zu sorgen — das Uebrige thut dann das Werk für sich selbst.

Die Sage von der greuelvollen Vergangenheit des Atreïdenhauses, von der Unglückskette wilder

leidenschaftlicher Ausbrüche und Verbrechen und dann dem neuen, hellen Tage des Friedens, der nach der Entsühnung des Orest und der Rückkehr Iphigeniens wieder in das alte Fürstenhaus einzog, gewann in Göthe's Auffassung ein eigenthümlich neues, menschlich hohes Interesse. Die Wiederherstellung des sittlichen Gleichgewichtes nach verhängnißvoller, schwerer Zerrüttung, die wiedergefundene Harmonie der Seele nach langem Streite feindlicher Kräfte — dies war ja ein Hauptthema Göthe'scher Poesie, die überall, wie wir wissen, von der Bewegung zur Ruhe, vom Kampfe zum Frieden, von der Leidenschaft zu innerer Beruhigung und Klarheit emporstrebte. Hier fand Göthe für jenes Thema den passenden mythischen Anhalt — aber er verarbeitete ihn ganz frei für seine subjectiven Absichten, verfuhr mit der antiken Sage auch hier nicht anders, als er mit dem deutschen Chronikstoff im „Götz," dem alten Volksbuch im „Faust," ja mit der Geschichte selbst in „Egmont" zu Werke ging; aus all' diesen Hüllen, so verschieden sie waren, glänzte immer wieder der eine Kern seiner eigensten Individualität leuchtend hervor.

Es führt daher auf eine falsche Fährte, wenn man mit Schlegel die „Iphigenia" ein „Echo griechischen Gesanges" nennt, oder mit Otto Jahn*) in dem Maß, der Ruhe und Klarheit ihrer sittlichen Motive, ihrer Composition und Sprache die Verwandtschaft

*) Ueber Göthe's „Iphigenia in Tauris." Ein Vortrag von Otto Jahn. Greifswald 1843. (S. 37).

dieser Dichtung mit den größten Meisterwerken der antiken Tragödie erblickt. Gerade diese Art von Ruhe, wie wir sie in der „Iphigenia" finden, ist ungriechisch — sie liegt zum mindesten nicht im Wesen der alten Tragödie. Lewes*) hat diesen Punct mit treffendem Scharfsinn beleuchtet. Ruhe in der Tragödie — so sagt der englische Biograph unseres Dichters — das wäre ja wie Friedensstille in dem furchtbaren Anschwellen vulkanischer Leidenschaften! Die ruhige Einfachheit der Darstellung habe bei den Griechen nur auf der äußeren scenischen Nothwendigkeit beruht — aber wir nennen einen Vulkan doch nicht kalt, weil auf seinem Gipfel Schnee liegt. Auf hohem Kothurn auftretend, durch eine klangverstärkende Maske sprechend, konnten die Darsteller der griechischen Bühne nicht eigentlich spielen, nur recitiren, vermochten nicht den Wechsel der Leidenschaften auszudrücken — und so sei der Dichter von vornan gezwungen gewesen, die Leidenschaft nur in großen, festen Massen zur Darstellung zu bringen. Daher die langsame Bewegung, der gemessene Gang des griechischen Drama's. Die Gegenstände aber, welche die griechischen Tragiker zu ihren Stücken gewählt, seien fast ohne Ausnahme solche gewesen, bei denen die tiefsten und dunkelsten Leidenschaften wirken; diese wallen in steter Strömung, und erst mit dem Schlusse des Stückes ende auch der Wechsel von Schrecken und Mitleid. Wie anders nun bei Göthe! Jene Ruhe, die durch äußere Umstände

*) A. a. O. II. Band. S. 10 ff.

den Griechen aufgedrungen wurde, die für sie eines ihrer Hindernisse war, wie die Härte des Marmors den Bildhauer hemmt, die habe Göthe angenommen, ohne daß äußere Bedingungen ihn nöthigten — und während die griechischen Tragiker sie nur an der Oberfläche bewahrten, habe er sie in das innerste Leben, in den Kern seiner Dichtung eindringen lassen.

So ist es auch! Die Stille und Ausgeglichenheit der „Iphigenia" geht aus dem Gemüthszustand des Dichters, nicht aus der Aneignung der antiken Form hervor; es ist Göthe'sche Ruhe, Weimar'sche Ruhe, es ist die Stimmung von 1779 und den folgenden Jahren (um sie auch der Zeit nach bestimmter zu bezeichnen), die in diesem Werke liegt. Auch Schiller fand die „Iphigenia" so durchaus modern und ungriechisch, daß er nicht begreifen konnte, wie es möglich war, sie jemals einem griechischen Stück zu vergleichen. Sie sei, so meint er, ganz nur sittlich; aber die sinnliche Kraft, das Leben, die Bewegung und Alles, was ein Werk zu einem echten dramatischen specificirt, gehe ihr in hohem Grade ab. Damit ist auch im Vorhinein das Verhältniß dieses Stückes zu der griechischen Iphigenia des Euripides bezeichnet, mit der man es oft vergleicht, um bei diesem Anlaß an dem großen griechischen Dramatiker wieder einmal zu zupfen und zu nergeln. Die Finger verdienten recht derb geklopft zu werden, die dieses thun. Man braucht nicht die hohen Verdienste des alten Dichters zu schmälern, um die des neuern gehörig zu würdigen.

An sittlichem Adel übertrifft allerdings die

Göthe'sche „Iphigenia" jene von Euripides weit, aber sie steht eben so sehr hinter der letzteren an dramatischer Wirkung zurück. Wenn Göthe in seiner Heldin den Typus der edelsten, reinsten Weiblichkeit aufgestellt hat, so ist freilich die antike Iphigenia mit einem derberen Realismus gezeichnet; es ist ein hellenisches Weib, ausgestattet mit den gewöhnlicheren Zügen ihres Geschlechtes: entschlossen, leidenschaftlich, schlau, im Ersinnen von Listen gewandt — doch mit diesen Zügen eben ein dramatisch-decidirter Charakter, wie ihn gerade der Dichter brauchte. Euripides war, wie Shakespeare ein großer Seelenmaler der Frauen; aber seine Zeichnung ging mehr auf das Starke, als auf das Ideale: nicht in der Verklärung geistiger Hoheit, aber in der ganzen natürlichen Kraft des Affectes treten uns seine Gestalten entgegen. So auch seine Iphigenia bei den Tauriern.

Ohne Kunde davon, wie es mit den Helden der Heimath und dem Vaterhause stehe, verwaltet sie ihr priesterliches Amt, die Blutopfer der Artemis zu weihen. Noch immer ist ihr Herz voll Erbitterung gegen den Vater, der sie einst in Aulis an's Opfermesser geliefert, und nährt den Wunsch, es mögen einst Menelaos und Helena, um deren willen sie sterben sollte, an dieser unwirthlichen Küste landen, damit sie ihre verhaßten Häupter dem Tode weihen könnte! Ein Traumbild, welches ihr den Tod ihres Bruders Orest unzweifelhaft zu verkünden scheint, erbittert ihr Herz noch tiefer; sonst weihte sie noch manche Thräne dem stammverwandten Volk, so oft ein Mann aus Hellas in ihre

Hand fiel — doch nun soll sie jeder feindlich finden, wer nur immer naht! Da tritt ein Bote auf, und meldet, man habe in einer Höhle am Strande zwei Jünglinge entdeckt, deren einer von gräßlichem Wahnsinn befallen sei, als wäre er von den Erinnyen verfolgt; nur nach langem Widerstande sei es gelungen, die Beiden gefangen zu nehmen. Die Fremdlinge werden vorgeführt als neue Opfer für die finstere Göttin. Iphigenia erkennt sie als Hellenen, und fragt sie über die Heimath aus. Sie hört mit unwilligem Groll, daß Helena mit Menelaos in ihr Reich zurückgekehrt sei, mit Freude dagegen, daß Kalchas, der ihre Opferung gerathen, und Achill, dessen Name sie nach Aulis gelockt, den Tod gefunden. Nun vernimmt sie auch das tragische Geschick des Vaters und der Mutter — und ein tiefer Seufzer entsteigt ihrer Brust. Wie hebt sich aber wieder ihr Herz, als sie von Orest selbst, der unerkannt vor ihr steht, vernimmt, daß ihr Bruder noch lebe! Sie erbietet sich, ihn von dem Opfertode zu retten, wenn er für sie einen Brief nach Mykene, ihrer Heimath tragen wolle. Da entspinnt sich ein edler Wettstreit der Freundschaft; Orest, der vom Schicksal Gezeichnete, will auf das Leben zu Gunsten des Pylades verzichten, so zögernd dieser auch einwilligt. Iphigenia, auf den Tausch eingehend, übergiebt nun dem Pylades den Brief; er muß schwören, denselben treu zu bestellen, nachdem auch sie ihm durch einen Eid das Leben gesichert. „Wie aber," fragt er jetzt, „könne er seinen Schwur erfüllen, wenn sein Schiff scheitere und ihm so der Brief verloren gehe?"

Für diesen Fall macht ihn Iphigenia mit dem Inhalt desselben bekannt, damit er auch mündlich den Auftrag bestellen könne; da zeigt es sich denn, daß der Brief an Orest gerichtet sei und ihn auffordere, Iphigenia aus Tauris zu befreien. So wird die Erkennung der Geschwister herbeigeführt. Mag auch die Composition dieser Scenen für die moderne Dramatik etwas naiv erscheinen — ein völlig richtiges Verständniß für dramatische Spannung muß man ihnen unbedingt einräumen. Es ist uns übrigens noch eine andere Einleitung des Erkennungsmomentes aus einer verloren gegangenen Iphigenia des Polyeidos überliefert, die feiner ausgerechnet ist, und weil sie für den Schluß aufgespart war, noch weit schlagender wirken mußte. Da knieet schon Orestes vor dem Opferstein, und gedenkt, wie er den Todesstreich erwartet, der armen Schwester, die auch so in Aulis hingeschlachtet worden sei; bei diesem Ausruf erkennt ihn Iphigenia. Für das Alterthum ist dieser Zug höchst frappant — ja man möchte ihn eher für französisch als für griechisch halten. In der That hat ihn auch Guichard, der französische Librettist der berühmten Gluck'schen Oper benützt, indem er Orest, wie schon Iphigenia das Opferbeil schwingt, ausrufen läßt:

Ainsi tu péris en Aulide, Iphigénie, o ma soeur!

Nachdem sich nun bei Euripides die Geschwister erkannt und Iphigenia von Orest den Zweck seiner Fahrt und den Auftrag des Orakels erfahren, der ihm das Bild der Artemis aus Tauris zu entführen gebietet — folgt die zweite Intrigue des Stückes, die sich

um den Raub des Götterbildes und die Flucht nach der Heimath dreht. Sie verabreden gemeinsam die List, die sie insgesammt retten soll. Iphigenia meldet dem Könige der Taurier, daß die Gefangenen durch Mord befleckt und das Götterbild durch ihre Berührung entweiht sei; ehe sie das Opfer vollziehen könne, müsse sie die zu Opfernden und das Bild selbst in der reinigenden Salzfluth des Meeres entsühnen. Der König, der keinen Betrug ahnt, entläßt sie, doch bald kommt ein Tempeldiener mit der Meldung, daß die Priesterin mit den Gefangenen ein bereit liegendes Schiff bestiegen habe und entflohen sein würde, wenn nicht ein widriger Wind die Abfahrt hinderte. Der erzürnte König befiehlt, mit Waffengewalt einzuschreiten — doch da erscheint Athene und verkündet ihm, die Entführung des Bildes der Artemis und ihrer Priesterin geschehe nach der Götter Willen, worauf sich Thoas der höheren Macht gehorsam fügt und die Hellenen in ihre Heimath entläßt.

Die Iphigenie auf Tauris zählt eben nicht zu den bedeutendsten Stücken des Euripides; aber immerhin finden wir auch hier jene hohe Energie der tragischen Kunst, die ihn so sehr kennzeichnet, mit der er alle Keime, die eine fruchtbare Situation zu Verwicklungen, Contrasten, leidenschaftlichen oder rührenden Scenen enthielt, erschöpfend zu entwickeln und zu den stärksten antithetischen Wirkungen hinaufzutreiben verstand. Er läßt die Wogen des bewegten Gemüths so hoch emporschlagen, als nur möglich; alle Seelenkräfte sind in Spannung und Erregung, ohne Einhalt steigert sich die Leidenschaft, bis sie ihren Höhepunkt erreicht hat.

Der Werth der Iphigenia von Göthe ruht dagegen nur in der sittlichen Schönheit der Gemüthszustände und Gesinnungen, keineswegs in der dramatischen Kraft der äußeren Action. Wenn die Wirkung des antiken Drama's einmal auf die Vorbereitung der Erkennungsscene, dann auf den sinnreich berechneten Fluchtplan, also auf frappante Situationseffecte gestellt ist, so ist das Göthe'sche Schauspiel wesentlich ein Seelengemälde, bei dem die Situation durchaus nicht das Hauptinteresse ausmacht, sondern nur den Anstoß für die innere Entfaltung der Charaktere, für die Entwicklung des psychologischen Vorgangs bildet. Wie tragisch gespannt ist bei Euripides schon die Exposition! Mit dem Traum der Iphigenia steigt bereits die Wetterwolke auf, Blitze zucken am Himmel, die leicht tödtlich niederfahren können. Das tückische Schicksal selbst scheint ihr dieses täuschende Traumgesicht vorzuspiegeln, um ihr Herz noch mehr gegen Alles, was Hellene heißt, zu erbittern, und das Haupt des Bruders um so sicherer ihrer opfernden Hand entgegenzuführen. Bei Göthe finden wir uns gleich im Anfange des Stückes in heller klarer Luft; nur ein elegischer Hauch der Wehmuth breitet sich mild über das Ganze. Iphigenia ist ein ethisch-reiner, nicht ein pathetisch-bewegter Charakter; sie hat keine Leidenschaften, an denen sie das Schicksal fassen und ergreifen konnte. Ihr Gemüth ist versöhnt; mit odysseischem Heimathsschmerz schweifen ihre Gedanken abwärts nach des Vaters Hallen, während sie zugleich die sittlichen Bande anerkennt, die sie an Tauris fesseln; in Liebe und Ehrfurcht gedenkt sie des Vaters,

obgleich er sie an den Opferaltar geführt, kein Rest alten Grolles ist in ihrer Seele zurückgeblieben, die klar und ruhig ist wie der Lichtblick ihrer Göttin, der milden Scheines über der Erde ruht. Thoas, der Scythenfürst ist gleichfalls ein edler Mann, ein sehr civilisirter Barbar, und man kann gar nicht daran glauben, daß es ihm mit der Erneuerung der Menschenopfer so sehr Ernst sein sollte. Die Motivirung dieses Entschlusses hat nach meinem Gefühl etwas Kleinliches. Weil er mit seiner Freierei bei Iphigenia höflich abgewiesen worden ist, besteht er auf dem alten blutigen Opfergebrauch. Hast Du Deinen Eigensinn, so habe ich auch meinen! Dies ist der prosaische Sinn, der dahinter liegt. Gleichwohl weiß man, daß es nicht zu diesem Schlimmsten kommen wird; ein Charakter, der wie dieser, der Ueberredung so zugänglich ist, den so oft die Stimme Iphigenia's besänftigte, wird sich, wenn der erste Unwille vorüber ist, dem Gefühl der Menschlichkeit sicher nicht verschließen.

Auf die psychologische Austiefung der beiden Hauptgestalten hat der Dichter die größte Sorgfalt verwendet. Wie die Schwester durch ein wunderbares Geschick den Greueln ihres Geschlechtes fern geblieben und in der Tempelstille auch innerlich still und kampflos sich erhalten, — wie der Bruder dagegen mitten in jene verderblichen Wirbel hinabgezogen worden, wie er die Erinnyen, die am Herde des Hauses lauerten, aufgestört und gegen sich erregt hat — dies ist mit durchaus unvergleichlicher Poesie erfaßt und dargestellt. Freilich mehr mit Poesie, als mit Wahrheit. Bei der

eigenthümlich träumerischen Weichheit der ganzen Charakteranlage des Oreſt, bei dem Uebermaß der Empfindung und des Phantasielebens, die dieser mit den meisten Göthe'schen Hauptgestalten theilt, begreift man nicht, wie er sich je zu einer solchen Starrheit des Entschlusses aufraffen konnte, das Nachrichteramt des Schicksals an der eigenen Mutter zu vollziehen. An Reizbarkeit, überquellender Innerlichkeit, reflectirender Schwermuth steht er gleichsam zwischen Hamlet und Tasso mitten inne; und wenn jener, doch noch fester und markiger angelegt, es nicht dazu bringen konnte, den schnöden Mord des Vaters an dem Oheime zu rächen, so ist noch weniger anzunehmen, daß dieser zart organisirte Jüngling den Mordstahl gegen die Brust erhoben haben könne, die ihn gesäugt. Wir müssen eben die Voraussetzungen gelten lassen, ohne sie weiter zu untersuchen; dann aber können wir die psychologische Wirkung nur bewundern, mit der der Dichter das lichtreine Gemüth der Schwester und das edle, aber tiefumdüsterte des Bruders einander gegenüberstellte.

Die Erkennung beider ist allerdings bei Göthe dramatisch so schwach behandelt, als nur möglich. Wenn Oreſt, die listige Erfindung des Pylades durchreißend, sich selbst mit vertrauender Offenheit nennt: so erwartet man von Iphigenia doch einen Aufschrei freudiger Ueberraschung, einen reinen Naturlaut des Herzens. Statt dessen läßt sie den Oreſt noch etliche Verse lang weiter reden, ihn sogar ruhig sich entfernen, und fängt dann erst in sehr reflectirter und gemachter Weise folgenden Monolog zu declamiren an:

So steigst du denn, Erfüllung, schönste Tochter
Des größten Vaters, endlich zu mir nieder ꝛc.:

Fast scheint hier der Dichter schon mit eigensinniger Absichtlichkeit der natürlichen Wirkung der Scene aus dem Wege gegangen zu sein! Nicht minder rednerisch und gesucht ist das breit ausgesponnene Gleichniß, mit dem später Orest der doppelten Gewißheit, die Schwester im Arme zu halten und von dem Fluche befreit zu sein, einen Ausdruck geben soll:

Ihr Götter, die mit flammender Gewalt
Ihr schwere Wolken aufzuzehren wandelt u. s. w.

Man lese nur genau die künstliche durch 15 Verse fortgeführte Periode nach und sehe dann selbst, ob diese majestätisch feierliche Strömung von schönen Worten die Sprache echten Gefühles sei. Um so feiner ist dagegen der Proceß in der Seele des Orest entwickelt, als ihn der Fluch der Eumeniden zum letzten Male in der Schwester Armen mit allen seinen Klauen faßt, und dann, wie eine Schlange zu der Höhle entfliehend, für immer den frei Aufathmenden verläßt. Schon Schiller*) bemerkt sehr treffend, daß die Erzählung von den Thyestischen Greueln und nachher der Monolog des Orest, wo er dieselben Figuren wieder im Elysium friedlich zusammensieht, als zwei genau auf einander sich beziehende Stücke, als die Dissonanz und ihre Auflösung gedacht werden müssen, die mit harmonischem Nachhall noch in den letzten Reden des Drama's ausklingt.

Wenn bei Euripides das dramatische Interesse sich abschwächt, sobald das Stück mit der Erkennungs-

*) Briefwechsel VI. p. 120 ff.

scene den Höhepunkt des Pathos erreicht, so hebt sich nun erst bei Göthe das psychologische und sittliche Interesse höher und höher*); dort folgt nur noch die Intrigue des Rettungsplans, die blos die List und den Verstand beschäftigt, hier aber entspinnt sich der gewichtige Kampf entgegengesetzter Pflichten, der das Gemüth in den innersten Tiefen bewegt. Der echten Griechin des Alterthums, die in dem Scythen immer nur den Barbaren sah, konnte wohl nie das Bedenken beikommen, das die moderne Iphigenia jetzt zweifelnd bedrängt. Während jene gewandt war in den Künsten des Truges, ist dieser jede Täuschung fern; es trübt sich ihre Seele, wenn sie nur des Mannes Angesicht erblickt, dem sie mit falschem Wort begegnen soll. Offen enthüllt sie dem entschlossenen, zur That drängenden Pylades den Zwiespalt ihres Innern:

Iphigenia: Die Sorge nenn' ich edel, die mich warnt,
Den König, der mein zweiter Vater ward,
Nicht tückisch zu betrügen, zu berauben.
Pylades: Der deinen Bruder schlachtet, dem entfliehst du!
Iphigenia: Es ist derselbe, der mir Gutes that.
Pylades: Das ist nicht Undank, was die Noth gebeut.
Iphigenia: Es bleibt wohl Undank, nur die Noth entschuldigt's.
Pylades: Vor Göttern und vor Menschen Dich gewiß.
Iphigenia: Allein mein eigen Herz ist nicht befriedigt.
Pylades: Zu strenge Ford'rung ist verborg'ner Stolz.
Iphigenia: Ich untersuche nicht, ich fühle nur.

Wie fein sind die entgegengesetzten Seiten hier gegeneinander abgewogen! Euripides war vornehmlich ein Dichter der Leidenschaften, weniger der Pflichten-

*) Lewes a. a. O. S. 24.

collisionen; hier finden wir uns fast an die ethischen Gegensätze der Sophokleischen Tragödie gemahnt. Aber auch nur in der äußern Form, in der präcisen Aufstellung des Falls; die Frage selbst ist, wie ich schon bemerkte, für ein antikes Gewissen von viel zu zarter Natur.

Der Gemüthskampf, der Orestens Gemüth nur heftiger durchschütterte, klingt in gedämpfteren Tönen jetzt auch durch Iphigeniens Seele. Ueber sie kommt nun ebenfalls die düstere Schicksalsstimmung des alten Erbfluchs — dumpf und bang zieht durch ihre Erinnerung das Lied der Parzen, das sie einst von der Amme gehört. Aber nur, so lange sich ihr in der List der einzige Rettungsweg zeigte, hat sie für einen Augenblick das innere Gleichgewicht verloren; mit dem Sieg der Wahrheit ist auch das Bild der Götter in ihrer Seele wieder gerettet. Der ganze Conflict war wie eine vorüberziehende Wolke an der Lichtscheibe des Mondes — nur eine flüchtige Trübung des Gemüths, weiter nichts als dies.

Eigentlich war es auch blos ein Scheinconflict, wenn wir ihn näher prüfen. Iphigenia mußte wissen, wie weit sich auf den Edelsinn des Thoas in solchem Falle rechnen lasse, und konnte auch nach einem mehr als zehnjährigen Aufenthalt bei den Tauriern darüber im Klaren sein; sonst wäre es sogar unverantwortlich gewesen, blos um des Sieges der Wahrheit willen das Leben des Bruders so ganz auf's Spiel zu setzen. Dann müßte man dem Gefühl des Pylades ganz recht geben, wenn er sagt:

Man sieht, du bist nicht an Verlust gewöhnt,
Da du, dem großen Uebel zu entgehen,
Ein falsches Wort nicht einmal opfern willst.

Und fast scheint es so. Die abstracte Reinheit einer hohen Seele vereint sich nicht stets mit der vollen Wärme des Gefühls; man könnte leicht glauben, daß in Iphigeniens Herzen, in dem sich so gar keine Spur des Hasses regt, auch die Pulse der Liebe nur mäßiger schlagen.

In jener veredelten Gefühlsanschauung, die man mit Recht vornehmlich an diesem Drama Göthe's bewundert, finde ich freilich auch die poetische Fiction des Stücks, welche uns den festen Boden beinahe unter den Füßen raubt. Ein so zart empfindendes Weib, wie diese Heldin, die Orestes selbst eine *Heilige* nennt, die der Dichter nichts sagen ließ, was nicht auch eine *christliche* Heilige hätte aussprechen können — sie ist nicht denkbar innerhalb dieser Religionsideen, nicht denkbar zwischen so starren und gefühlsharten Göttermächten, die wenn auch nur versuchsweise, noch Menschenopfer verlangen und einen alten Fluch durch ganze Geschlechter fortwirken lassen. Ebenso wenig, als die Innerlichkeit Iphigeniens, die der Opferflamme gleich zum Olymp emporsteigt, stimmt auch die Gemüthstiefe des Orest, die durch die Schatten des Orkus hinab zu den Ahnen dringt, zu dem ganzen, mythisch-sagenhaften Apparat des Stücks. So lange noch die Erinnyen, die alten Götter, die räthselhaften Orakelstimmen für den Glauben eine objective Realität hatten, konnte das Gemüth nicht so schnell mit jenen

ehernen Gewalten fertig werden — es wurde vielmehr ebenso starr und gehärtet wie sie, es waffnete sich mit unbeugsamer Entschlossenheit, mit wagendem Muth und mit List, um den andringenden Gewalten des Schicksals zu stehen. Bei Göthe ruht die Blutschuld und der Fluch, der auf Orestes lastet, die Vorgeschichte des Atreïdenhauses, die Opferung der Heldin selbst in Aulis, überhaupt Alles, was der Handlung des Stückes *vorangeht*, wohl ganz auf *antiker* Grundlage: aber die Lösung, welche die Conflicte *innerhalb* der Handlung selbst finden, ist wieder ebenso eine durchaus *moderne*. Dies sind zwei incongruente Größen, die sich nie decken können; auf den wilden Felsen, die aus dem nächtlichen Grunde der Vorzeit steil emporsteigen, können so zarte Blüthen, wie Iphigenien's und Orest's Gemüth nicht gedeihen; das Sturmgetöse an der unwirthlichen Barbarenküste von Tauris überbrauste noch die Stimmen reiner Menschlichkeit.

Vergessen wir aber nicht zum Schluß noch die sinnvolle Art hervorzuheben, wie Göthe die Sühne des Orest und die Heimführung der Schwester in Eines zu flechten und durch eine höhere Deutung Beides zu verbinden weiß. Bei Euripides fallen, wie Otto Jahn*) mit geistreicher Schärfe hervorhebt, diese beiden Momente unvermittelt auseinander: „nicht Iphigenia ist es da, welche den Bruder befreit, nicht die Wiedervereinigung der Geschwister löst den Knoten, sondern die Entführung des Götterbildes nach Hellas, die Vollen-

*) A. a. O. S. 21.

dung dieser von Apollo gebotenen Unternehmung ist es, woran lediglich die Erlösung des Orestes von dem Fluch geknüpft ist." Freilich ist jene Entführung nicht mit Hegel als ein ganz gewöhnlicher Diebstahl aufzufassen, der gar keine weitere ideelle Bedeutung in sich trägt.*) Es sollte, wie Jahn mit tiefem Blick in den religiösen Sinn der alten Sage bemerkt, dadurch der Uebergang von einem barbarischen zu einem civilisirten Göttercult bezeichnet sein, wie es auch Göthe in den Worten des Pylades andeutet:

Diana sehnet sich
Von diesem rauhen Ufer der Barbaren
Und ihren blut'gen Menschenopfern weg.

„Ein Muttermörder, mit dem schwersten Fluch belastet, von den Erinnyen verfolgt, hatte sein verfallenes Leben daran gesetzt, die Göttin dem verhaßten Aufenthalt entführen, und sie, die von nun an jedes Menschenopfer verschmähte, hatte nun auch den Mörder dem Leben wieder geschenkt und den alten Fluch versöhnt." Damit gewann der Schluß der Iphigenia des Euripides für das religiöse Bewußtsein des Alterthums einen ernsteren, bedeutsameren Sinn. Aber auch nur für jenes des Alterthums; die Lösung, die Göthe dem Stücke giebt, hat ein ungleich tieferes, menschliches Interesse. Hier ist die heilende Götterkraft gleichsam menschgeworden — sie geht nur von Iphigeniens reinem Gemüthe aus, die heilige Priesterjungfrau selbst erscheint als jenes Götterbild, als das lebendige Palladium

*) Aesthetik I. Bd. S. 287.

des Hauses, das dem Orest das Orakel heimwärts zu führen befahl. Nun sehen wir über dem düsteren Grauen des Atreïdenhauses das neue Licht des frohen Tages aufsteigen, den wilden Streit der Männer und die Last des Erbfluchs, der auf das ganze Geschlecht gewälzt war, hinweggehoben durch den Segen, den eine edle Natur, den maßvolle Weiblichkeit rings um sich breitet.

Wenn das „ewig-Weibliche" in der „Iphigenia" gleichsam die Tempelweihe empfing, so finden wir es im „Tasso," der „natürlichen Tochter" auf die Höhen des Lebens, der Gesellschaft, als das waltende Princip gestellt. In dem Göthe'schen Kunstdrama ist der Einfluß edler Frauen entscheidend, sie bestimmen Ton und Haltung des Ganzen, auch die äußere Form wendet sich mit Rücksicht und Bedacht an das ästhetische Forum des Weibes. In jenen Dichtungen, die ganz oder doch zum Theil der Jugendperiode des Dichters angehören, unterordnet sich das Weib (sei es nun in naiver Hingebung oder in sentimentalem Gefühlsübermaß) überall dem Manne, blickt wie zu einem Halbgott in seliger Hingebung zu ihm hinan, findet in ihm ihre Vollendung, ihre höhere Welt. So schaut Clärchen zu Egmont, Gretchen zu Faust, Marie zu Clavigo empor — Stella's Empfindung ist vollends nur ein schwärmerischer Cultus des Herzens. Jetzt ist es umgekehrt: die Einflüsse des Hofkreises, die Göthe im

Leben erfuhr, spiegeln sich auch in seiner Dichtung ab; die Gestalten der Herzogin Louise, der Frau von Stein ꝛc. werfen in sie eben so ihre Reflexe, wie früher die anmuthigen Naturkinder, die Gretchen, Annetten und Friederiken ihr den Athem und Puls ihrer Empfindung liehen. Nun ist die Frau die Richterin über Sitte und Sittlichkeit; es ist nicht mehr das hingebend liebevolle, sondern das vornehme und edle, seiner Würde sich bewußte Weib, das uns hier als Priesterin, als Fürstin, als hohe Dame entgegentritt.

„Erlaubt ist, was sich ziemt!" Dieser Wahlspruch der Prinzessin Leonore wird nun auch das Motto des Göthe'schen Kunstdrama's, während früher der Held, der Stürmer und Dränger der Meinung zu sein schien: „erlaubt sei, was gefällt!" Je mehr so aber die Form in Göthe's Dichtung das Uebergewicht erhält, desto entschiedener leidet darunter die Wärme und Fülle des Inhalts; die Würde wird zur ablehnenden Kälte, die Anmuth zur manierirten, förmlichen Geziertheit. Der reizvolle Naturalismus der früheren Göthe'schen Ausdrucksweise hat einer gemessenen Kunstsprache Platz gemacht, die uns wohl in der „Iphigenia" wie auf Tempelstufen über das Gemeine emporführt, im „Tasso" noch durchaus einen warmen Hauch der Stimmung behält, aber in der „Eugenie" sich schon völlig nach der „Hofcadenz" in ängstlicher Würde weiterbewegt. Sobald die Göthe'sche Dichtung den Gipfel der Salon- und Hoffähigkeit erstiegen, ist sie zugleich um die letzte Spur des dramatischen Lebens gekommen; die Ueberfeinheit der Bildung schlägt jede Leidenschaft nieder;

an die Stelle des Gefühls tritt die kühlere Beredsamkeit der Reflexion.

Im Tasso steigert sich wohl noch das Gefühl sogar zu pathologischer Erhitzung — aber schon steht dem Helden die vornehme Ruhe eines Alphons, die höfische Verstandeskälte eines Antonio bestimmt und gemessen gegenüber, um sich auf das nachdrücklichste zur Geltung zu bringen.

Was den eigenthümlichen, in seiner Art unvergleichlichen Reiz dieses Werkes ausmacht — das warme, weich in einander schmelzende Colorit, der Hauch und Duft des classischen Südens, die Glanzlichter der feinsten Reflexion, die über den sanft gehobenen Wellen des Dialogs hinblitzen: gerade diese Vorzüge können wir hier nicht besprechen. Unsere Aufgabe ist es, die großen Linien des dramatischen Umrisses zu verfolgen — und die vermissen wir an dieser gefeierten Dichtung mehr, als an irgend einer anderen Production Göthe's.

Man findet ziemlich allgemein den idealen Werth des Stückes darin, daß hier „das Schicksal *eines* Dichters unbeschadet der Localzüge und des Costümes als Schicksal *des Dichters überhaupt* gefaßt und dargestellt ist"; man vergißt es auch nicht, gleichzeitig hervorzuheben, wie Göthe im Tasso „sein weimar'sches Hofleben, seine Neigung zu Frau v. Stein, sein Verhältniß zu Karl August, die Stellung des Grafen Görz zu ihm als Aufzug des Bildes benutzte, in das er Tasso's Schicksal am Hofe zu Ferrara als Einschlag

webte."*) Dagegen erlaube ich mir zu behaupten, daß eine einigermaßen gut erzählte Biografie des historischen Tasso einen weit bedeutenderen tragischen Eindruck mache, als dieses sonst so herrliche Schauspiel Göthe's trotz seiner Gedankenfülle und seiner classischen Formvollendung. Gerade jene Verallgemeinerung des Dichterschicksals, mit den Beziehungen auf die unbedeutenden Weimarer Conflicte durchzogen, war eher dazu angethan, die ursprüngliche Kraft des Süjets abzuschwächen, und aus dem Elemente der Handlung fast ganz in jenes der Reflexion hinüberzuziehen.

Was der Dichter von dem historischen Tasso für die zarten Aquarellfarben seiner Charakterzeichnung brauchen konnte, hat A. W. Schlegel in einer Recension dieses Stückes richtig hervorgehoben. Tasso zählt zu jenen Poetennaturen, für die ihr Talent zugleich verhängnißvoll wird, bei denen eben die Eigenheiten ihres Temperaments und ihrer Organisation, die ihr dichterisches Schaffen steigern, andererseits den Charakter entnerven und ihm Haltung und Schutzwehr nach Außen benehmen. „Tasso's leicht aufflammender Enthusiasmus zeigte sich im Leben als höchst reizbare Empfindlichkeit; die stille keusche Würde seines Styls als schüchterne Bescheidenheit mit Künstlerstolz gemischt; der hohe Ernst in dem Ton seiner Gedichte als Hang zur Einsamkeit und Betrachtung. Dazu trat aber noch ein grillenhaftes, düsteres Mißtrauen gegen die Menschen, das ihn ewig

*) Gödecke, Grundriß der Geschichte der deutschen Dichtung. Seite 795.

quälte, und wie einen rastlosen Flüchtling durch das Leben hinjagte." *) Diese Grundzüge hat Göthe benützt und auf das Subtilste durchgearbeitet. Aber eben durch diese Subtilität erhielt der Charakter eine wesentlich andere Färbung. Sein Tasso ist ebenso wenig ein Italiener, als Clavigo ein Spanier — Localfarbe und Costüm, Stimmung und Hintergrund gehören dem Süden an, aber die individuelle Empfindungsweise selbst ist eigentlich deutsch. Der Held ist gleich Werther ein durchaus innerlicher, stets auf sich bezogener Charakter; ein grübelnder Gefühlsmensch, nicht blos von der Leidenschaft, sondern auch von ihren Schattenbildern, die sich ohne Ende in seiner Betrachtung abspiegeln, gequält; mit einem Worte ein echter Typus der Sentimentalitätspoesie des 18. Jahrhunderts.

Daß ein Mensch dieser Art kein Compromiß mit den praktischen Anforderungen des Lebens zu schließen vermag, versteht sich von selbst. Wer sie ihm gegenüber mit Schärfe und Nachdruck vertritt, ist sein natürlicher Gegner; Verständigung mit dem erscheint ihm so, wie eine Zerstörung des eigenen Wesens. Die durchgeführte Gegenüberstellung von Antonio und Tasso ist ein psychologischer Meistergriff; jener der erprobte welt- und geschäftskundige Staatsmann, der aber nebenbei auch den Dilettantenehrgeiz hat, als feiner und geschmackvoller Kenner zu glänzen, — dieser der ganz in seine Phantasiewelt versenkte Dichter, der aber

*) A. W. v. Schlegel's Werke (Leipzig 1846). 10. Band. S. 4 ff.

zugleich am Hofe eine Rolle spielen möchte, und wie ein Kind ob eines entzogenen Spielzeugs grollt, weil ihn sein Fürst nicht auch in Staatsgeschäften zu Rathe zieht. Es wäre nicht so schwer gewesen, diesen Gegensatz auch dramatisch durchzuführen; da hätte aber der Dichter irgend einen bestimmten Vorfall von Belang erfinden müssen, der die Funken des Widerstreits aus diesen beiden Charakteren schlüge und sie zum offenen entscheidenden Kampfe gegeneinander aufriefe. Statt dessen zerzanken sich die Beiden ohne allen äußeren Anlaß; es ist kein Streit bestimmter Tendenzen, nur persönlicher Antipathien; die Gegensätze prallen nicht mit voller Kraft auf einander, sondern treffen sich nur wie mit feinen Nadelspitzen, die die Haut empfindlich reizen, aber kein Blut aus den Adern hervorlocken. So bleibt das Stück lediglich auf psychologischem Boden und entfaltet sich zu keiner dramatischen Bewegung. Das gereizte Gegenübertreten der beiden Gegner, die vermittelnden Gesinnungen der Frauen, die später versöhnlichere Haltung Antonio's, die wachsende mißtrauische Stimmung und Gefühlsspannung Tasso's — dies Alles entwickelt sich blos dialogisch, wird Stoff der wiederkehrenden Erörterung, nicht der fortschreitenden Action. Wie „Werthers Leiden" ein Roman in Briefen, so ist „Tasso" ein Roman in Dialogen und Monologen.

Eigentliche Scenen von annähernd dramatischer Haltung finden wir daselbst nur zwei: jene, wo Tasso den Degen gegen Antonio zieht, und die andere, wo er der Prinzessin in die Arme fällt und sie an sein Herz drückt. Alle die andern sind bloße Gespräche,

durchwirkt mit den Goldfäden der kostbarsten Poesie, aber in dramatischer Beziehung dürftig und ohne Bewegung.

Ich habe eben die Hauptseite des Vorganges im Tasso berührt; jene romantische Liebesanekdote des Stücks, um die sich die Exposition und die Katastrophe bewegt, während durch den Streit mit Antonio die Verwicklung herbeigeführt wird. Der Charakter der Prinzessin ist, gleich dem ihrer klugen und gewandten Freundin mit den feinsten Zügen ausgestattet, gleichsam mit den edelsten Linien einer Raphael'schen Contour umschrieben — aber Tasso gegenüber erscheint sie keineswegs ohne Schuld. Sie spiegelt sich so gern in seinen Dichterhuldigungen, und hegt dafür mit schonender Hand seine Launen und Grillen, um ihn mehr, als es sein eigenes Phantasieleben vermag, für die mannhafte Haltung im Leben zu verderben. Ihre Neigung für ihn steht an der bedenklichen Gränze von Freundschaft und intimer Vertraulichkeit, einer Gränze, die sie mit feiner Berechnung weiterrückt und einzieht; so drückt sie den Pfeil immer tiefer in sein Herz, indeß sie sich den Anschein giebt, es zu beruhigen und zu heilen. — Auch hier muß ich wieder der Leiden Werther's gedenken, oder vielmehr der treffenden Bemerkung, die Napoleon über diesen Roman machte, als er unsern Dichter zur Zeit des Erfurter Congresses sprach. Ihm wollte die Vermischung der Motive des gekränkten Ehrgeizes und der leidenschaftlichen Liebe bei Werther nicht recht in den Sinn, und Göthe konnte sich auf diese Einwendung hin nicht in ganz befriedigender Weise

rechtfertigen. Eine solche Vermischung der Motive, freilich etwas anderer Art, findet nun auch in „Tasso" statt. Die Entwicklung hat hier zwei Angelpunkte: den Charaktergegensatz von Antonio zu Tasso, und die schwärmerische Dichterliebe des Letzteren. Beide Momente sind psychologisch auf's Beste in einandergewebt; man begreift, daß Tasso's krankhafter Gemüthszustand, durch den Streit mit Antonio und dessen Folgen auf's Höchste hinaufgetrieben, endlich zu einem solchen Ausbruch sich selbst vergessender Leidenschaft führen muß. Doch trotz dieses psychologischen Zusammenhanges fehlt es hier an jener höheren künstlerischen Einheit, mit der sich der dramatische Conflict immer um die Entwicklung einer Leidenschaft, eines bestimmten Gemüthsprocesses bewegen soll. Wir wissen zuletzt nicht ganz bestimmt zu sagen, was denn eigentlich der Hauptstoff des Stückes sei — der Kampf und Widerstreit jener beiden Männer,

> Die darum Feinde sind, weil die Natur
> Nicht Einen Mann aus ihnen beiden formte —

oder die stille, am Herzen nagende Schwärmerei, die Tasso für Alfonso's hohe Schwester hegt. Shakespeare hat oft zwei bis drei Fabeln in demselben Stück in einandergeflochten, aber die Leidenschaft der Helden hat er stets aus einem Punkte zu entwickeln gewußt; Othello's Eifersucht, Romeo's Liebe, Macbeth's verbrecherischen Ehrgeiz u. s. w. So fordert es die Energie, die ungetheilte Kraft der dramatischen Darstellung, auf die Göthe freilich im Ganzen genommen weniger bedacht war.

Die äußere Schranke dieses Buches, an der ich nicht weiter zu rücken vermag, nöthigt mich, von der näheren Besprechung dieser Phase Göthe'scher Dramatik abzustehen, so ungern ich mir selbst diese Entsagung auferlege. Den Rest dieses Bandes nimmt noch ein weit bedeutenderer Gegenstand in Anspruch, dem wir nicht so eilig vorübergehen können: es ist dies die Fausttragödie, das Hauptwerk unseres Dichters sowohl, wie überhaupt unserer poetischen Literatur.

IV.

Göthe's Faust.

Die Sage und das Volksbuch von Faust. — Die Faustdichtung in ihren Bezügen zu dem Entwicklungsgange des Dichters. — Der erste und der zweite Theil des Faust.

Zwei Seiten sind es, die man an Göthe's „Faust" zu unterscheiden hat, obgleich sie in dieser wunderbaren Dichtung oft kaum unterscheidbar zusammentreffen: einmal das subjectiv Erlebte, was Göthe hineingelegt, zum Theil auch hineingeheimnißt hat, dann der allgemein symbolische Gehalt der philosophischen Tragödie, zu der der alte Puppenspielstoff so tiefsinnig erweitert worden ist. Es liegt mir wohl fern, einzelne Fäden aus dem zauberhaft schillernden Gewebe des Ganzen herauszuzupfen, und so den Eindruck der dichterischen Totalität des Werkes zu zerstören. Nur mit Vorsicht will ich darauf hinweisen, an welchen Punkten sich etwa die querüberlaufenden Fäden jener beiden Richtungen deutlicher durchkreuzen.

Was ein großer Dichter wirklich Unsterbliches geschaffen, entsteht nicht aus bloßer Imagination, sondern aus der lebendigen Berührung seiner inneren Welt mit

der Außenwelt, der Natur, dem gegenwärtigen Leben. Je mehr Berührungspunkte die Individualität eines Dichters mit der äußeren Welt gewinnt, um so vielseitiger breitet sich sein Schaffen aus. Göthe's reiche Natur besaß solcher Tangenten gar viele, und eine jede Berührung mit dem Leben regte ihn zu irgend einer Production auf. Alle diese zerstreuten Anklänge und Bezüge nun, die in seinen verschiedenen Dichterwerken vertheilt sind, sie werden im „Faust" so räthselhaft und doch so vernehmlich laut; was ihn erfreut und verstimmt, zerstreut und gesammelt, niedergezogen und erhoben hat, das Alles tönt vielstimmig aus diesem hohen, fast unbegränzten Dichterwerke heraus. Sind seine anderen Productionen nur besondere Bekenntnisse von bald höherem, bald geringerem Werth, so ist der „Faust" eine poetische Generalbeichte von Göthe's ganzem Streben und Trachten, wo Alles, auch das scheinbar Niedrige und Platte, in der wechselseitigen Beziehung bedeutend und vielsagend wird, und uns der unendliche Reichthum des Erlebten und Gedachten, den Göthe's universeller Geist barg, so mit einem Male sich aufschließt, als ob ein magisches Licht hindurchzuckten und Alles in eine höhere Beleuchtung stellen würde.

Wenn das eben erst skizzirte Gedicht von „Faust," als es schon in seinen ersten Anfängen den Freunden mitgetheilt wurde, in ihnen die Erwartung weckte, „es solle in der Form eines Mythus eine symbolische Geschichte des menschlichen Geistes, seines Elends und seiner Größe geben" — so wurde das mächtig emporwachsende Werk noch mehr als dies, es wurde zugleich

der glänzende Beweis, daß der Dichter über die Mysterien des Menschendaseins nicht blos in abstracter Weise nachgedacht, sondern sie auch im Innersten erlebt habe, daß ihm die allgemeinen Probleme der Menschheit gleichsam zu individuellen Problemen geworden seien.

Die Sage selbst hatte jene Deutungsfähigkeit, gleichsam jene Elasticität, daß der Dichter das Allgemeinste, wie das Persönlichste in sie hineinlegen, in die Gedankengährung des 16. Jahrhunderts, die sie in einem grotesken Bilde abspiegelt, zugleich die Sturm- und Drangwogen seiner Zeit hineinfluthen lassen konnte. Wenden wir zunächst diesem Rohstoffe der Dichtung unsere Aufmerksamkeit zu.

Unheimlich und seltsam rauscht die Faustsage in ihrer ursprünglichen Gestalt daher, wie ein wilder, phantastischer Traum. Wer kennt nicht jene in toller Hast sich jagenden Traumgebilde, die uns beängstigen und bedrängen, wenn wir nach durchwachter Nacht, das Gehirn von Arbeit überhitzt, am frühen Morgen in einen müden Halbschlaf sinken? Ein solcher Traum war der von den Abenteuern des Faust. Er wurde gleichsam im Morgengrauen der neuen Zeit geträumt, während man aber noch die Nachwirkung der Nachtwachen bei der Büchergelehrsamkeit des Mittelalters verspürte!

Zu jener Zeit, wo man an den Mysterien des Geistes und der Natur gar bedenklich rührte, da gab

der Teufel mehr als in einem anderen Zeitalter der Welt zu schaffen. Ehe das „nordische Phantom" durch das Licht der Aufklärung verjagt wurde, ängstigte es noch einmal recht gründlich die Welt. Der Theologe wie der Magier wurden durch den Teufel beunruhigt und bedrängt: — wenn er den Dr. Faust holte, mußte sich Dr. Luther seiner wenigstens erwehren. Mehr als zu einer anderen Zeit wüthete damals der entsetzliche Wahn der Hexenverfolgung durch alle Länder. Der „Malleus maleficarum" stellte für sie ein scheußliches Inquisitionsverfahren fest; gleich geschäftig schleppten Protestanten wie Katholiken das Holz der Scheiterhaufen zur Vertilgung der Hexen herbei. Wie ein fürchterlicher Fieberfrost schüttelte noch zum letzten Male der Geist des Mittelalters die aufgehende neuere Zeit.

Es dauerte ziemlich lange, ehe die häßliche, wilde Nachtseite des christlich germanischen Wesens geklärt und überwunden wurde. Weil sich das Christenthum abwehrend gegen die Beziehungen des Menschen zur Natur, gegen das sinnliche Element des Lebens überhaupt verhält, so artete dieses in den verzerrtesten Cynismus, in den Wahnsinn des Teufelscults, in die geträumten Orgien der Hexensabbathe aus. Die vergeistigte Naturreligion des Alterthums hatte die Sinnlichkeit, die sie in ihrem Kreis eingeschlossen hielt, durch das Maß der Schönheit veredelt; nun irrte sie, geächtet wie sie war, in's Häßliche ab, weil sie der Geist nicht anerkannte. Die Satyren des antiken Bacchanals verzerrten sich zu grinsenden Dämonen,

die tanzenden Mänaden verwandelten sich in Hexen mit struppigem Haar. Den Teufelsbuhlschaften der Hexen traten die Teufelsbündnisse der Zauberer zur Seite — die Macht über die verborgenen Naturgewalten mußte durch einen Pact mit dem Satan erkauft werden, der um den Preis der ewigen Seligkeit die Erfüllung jedes verwegenen Wunsches auf Erden versprach. Jede Vertiefung in die Geheimnisse der Natur, der kühne Versuch, ihre noch unbekannten Kräfte zu erforschen und sich dienstbar zu machen, war des „crimen magiae" verdächtig. Zuweilen mochten aber auch gewinnsüchtige Charlatane den Aberglauben des Volkes nützen und ausbeuten, indem sie durch den Ruf der Geisterbannerei, in den sie sich zu setzen wußten, ihren wahren oder angeblichen Kenntnissen mehr Nachdruck und Wirkung zu verleihen dachten. Als ein solcher Charlatan erscheint auch der wirkliche, der historische Faust, so weit sich die vereinzelten Spuren seiner Existenz nachweisen lassen. Er zieht nach gleichzeitigen Zeugnissen als ein fahrender Wunderdoctor umher, und berühmt sich selbst allenthalben seiner Kunst, „nicht nur in der Arzenei, sondern auch in der Chiromantie, Nigromantie, Physiognomie, den Visiones in Krystallen" u. dgl. m., schreibt sich einen philosophus philosophorum — aber fast überall folgt ihm, nachdem sich der magische Dunst des ersten Eindruckes verzogen, der Leumund eines Betrügers auf den Fersen nach. So schildern ihn Zeitgenossen, die ihn gekannt haben. Immerhin muß aber der Eindruck, den er auf die Massen des Volkes gemacht, ein tiefwurzelnder gewesen

sein, da Alles, was sich von Zaubermärchen in jener Zeit zusammenhäufte, auf seinen Namen übertragen wurde. Bald stand die Gestalt Faust's, durch die anwachsende Sage erhöht, als Repräsentant aller Magie, als der eigentliche Held der Zauberei in der Phantasie des Volkes fest, und mit grausendem Behagen lauschte es noch lange der Kunde von seinen Abenteuern und seiner Höllenfahrt.

Aber die Historie von Dr. Faust ist noch mehr, als eine bloße Schwarzkünstlersage. Wenn wir von dem Nebenwerk der Zauberstücke und Teufeleien absehen, dann repräsentirt sie gleichsam die dämonische Seite des Reformationszeitalters, jenes Suchen nach dem geheimen Zauberwort, durch das sich die Mysterien des Daseins enthüllen, die Tiefen der Natur der Erkenntniß sowohl wie dem Genusse mit einem Male erschließen sollten. Allenthalben regte sich damals jener kühne, protestirende Geist, der Geist des dreisten Widerspruchs und der verwegenen Forderung, der den Pferch des bisherigen Scheinwissens niederriß, der die in Worten kramende Büchergelehrtheit verwarf, um zu den Quellen der Erkenntniß durch eigene Erleuchtung herabzusteigen, um in den breiten Strom der Erfahrung, des Lebens sich muthig zu werfen! Es war eine Zeit des ungeduldigen, unstäten Spürens und Forschens auf allen Gebieten. Was suchte man da nicht Alles! Den Stein der Weisen, die quinta essentia, den spiritus vitae, endlich, was mehr galt als all dieser mystische Kram — die obersten Principien des Denkens und Seins. Die fremdartigsten Elemente gährten in

der geistigen Bewegung jener Zeit seltsam gemischt durcheinander, wie in einem Zauberkessel; es dauerte lange, bis sich der Gischt beruhigte und ausschäumte, bis die aufgeregte Phantasie in den aufsteigenden Dünsten nicht mehr Höllenbreughel'sche Spukgestalten und Teufelsfratzen sah.

In der Faustsage ist nun dieses Stadium fixirt — es ist der Schrecken vor dem verwegenen, neuen Geiste der Forschung und des unbefriedigten Lebensdranges, der sich in derbnaiver Form in ihr ausspricht. Jener Dr. Faustus des Volksbuches, den man wegen seines unsinnigen und hoffärtigen Geistes den Speculirer nannte, der sich von der Theologie der Magie zuwandte, in vermessenem Sinne sich Adlerflügel nahm, alle Gründe von Himmel und Erde erforschen wollte, und um das Wesen der Elemente zu ergründen und des Himmels Lauf, Bewegung und Zierde kennen zu lernen, sich mit Leib und Seele dem Teufel übergab: was ist er wohl Anderes, als ein Repräsentant des neuen, aus den kirchlichen Fesseln sich befreienden Forscherdrangs, vor dem der Aberglaube entsetzt sich bekreuzte und in dem er nur ein teuflisches Beginnen wahrzunehmen glaubte? Ja, wenn es später heißt, Faust sei in alle dem, was die Naturerscheinungen und die ganze Sternkunde betraf, von seinem Geiste Mephostophilis sehr wohl unterrichtet worden, „wie denn Alles, was er geschrieben, unter den Mathematicis das Lob davon getragen," so wäre man fast versucht, in dem Volksbuche ein frommes Pamphlet gegen die aufstrebenden Naturwissenschaften zu erblicken, die damals

gerade die Zügel der Theologie abwarfen und der kirchlichen Wissenschaft über den Kopf wuchsen! Was war einfacher, als diese wissenschaftlichen Entdeckungen sofort als Versuchungen des Teufels zu erklären, wobei aber doch naiv genug dem Lügengeist zugestanden wurde, daß er sich wirklich auf Mathematik und Astronomie verstehe und in diesem Punkte sogar die Wahrheit von ihm zu erfahren sei.

Der Schatten des „Speculirers" Faust schritt immer mächtiger emporwachsend durch die entscheidenden geistigen Richtungen des 16. und 17. Jahrhunderts hindurch. Klingt dies nicht ganz Faustisch, wenn einmal Campanella die Menschenseele selbst von ihrem unersättlichen Drange also sprechen läßt: „In einer Handvoll Hirn sitz' ich, Alles in mich verschlingend, daß, was für Bücher die Welt besitzen mag, sie meinen tiefen Durst nie stillen mögen. So viel ich auch genoß, je mehr sterb' ich im Fasten; aus einer großen Welt beköstigen mich die Weisen, und immer doch verlangend, hungernd, unbefriedigt wend' ich mich ringsum — unwissend desto mehr, je mehr ich weiß." Was sind diesem Denker die Bücher der Schulgelehrsamkeit? Nur todte Copien des Lebendigen, mit viel Irrthümern abgenommen! „O kehrt zurück zum Urbild," ruft er den Menschen zu, „werft ab die Schale der Worte, versenkt euch in den Kern der Dinge!"

Die Theosophen, Mystiker und Naturphilosophen des Reformationszeitalters — sie Alle nahmen eigentlich ihre Zuflucht zur Magie. Vom Wuste der schulmäßigen Autorität sich losreißend, glaubten sie durch In-

spiration und traumartige Erleuchtung, ohne Vermittelung von Folgerungen und Schlüssen, in das Innere der Erscheinungen unmittelbar eindringen zu können. Ein solcher Magus war der vielgenannte Theophrast Paracelsus, ein Zeitgenosse des historischen Zauberdoctors Faust, mit dem er übrigens in dem abenteuernden Umherwandern, den geheimnißvollen Wunderkuren, wie in der bewußtvollen Selbstverbreitung des eigenen Ruhmes so manchen Zug gemein hat. Mit dem Stolz des echten Schwärmers verachtete er alle gelehrten, aus Büchern geschöpften Kenntnisse; er leitete alles wahre Wissen aus dem göttlichen Wesen selbst ab, das sich dem erleuchteten Blicke unmittelbar aufschließe, und empfahl als den Quell der Erkenntniß eben jene Wissenschaft der Magie, die durch Hilfe der Einbildungskraft große Dinge zu wirken und allein die Geheimisse der Natur durch das „innere Licht" zu entdecken vermöge. Ehe man an das Wesen der Erscheinungen mit besonnenerer Forschung heranzutreten vermochte, versenkte man sich in dieselbe mit der Zauberkraft ekstatischen Schauens. Aber hatte man auch so die Gewalt, die Mächte der Natur an den Geist heranzuziehen, so fühlte man, sie zu halten, nicht die Kraft! Je tiefer die Flamme des Erkenntnißdranges aus dem innersten Gemüthe hervorbrach, desto mehr zehrte sie Alles, was bis dahin als positives Wissen galt, in sich auf; ungestüm fragend, nach neuen Offenbarungen dürstend, blickte der Mensch hinauf zum Himmel, hinab in die Tiefen der stummen Natur.

In einer ähnlichen Stimmung finden wir unseren Dichter, da ihn Stoffe von fast metaphysischem Gehalt, wie Prometheus und Faust, beschäftigten. Bald verdrängte nun die concretere, menschliche Figur die ferner stehende, mythische Schattengestalt — nicht der antike Titane, sondern der deutsche Nekromant wurde der Träger der eigensten, höchsten Ideen des Dichters.

Eine ganze dämmernde Gedankenwelt stieg ihm aus der rohen und ungeschlachten Faustsage, wie in Morgennebeln empor, als in dem Puppenspiel, das er 1773 auf der Frankfurter Messe sah, dieser Stoff mit entscheidender Macht an ihn herantrat. Er wirkte auf sein Gemüth mit der Ahnung, daß hier eine dichterische Lebensaufgabe wohl noch verschleiert und dunkel, aber gewaltig und unabweisbar an ihn herantrete. „Die Sage vom Faust," so sagt er selbst — „klang und summte gar vieltönig in mir wieder. Wie er, hatte auch ich mich in allem Wissen umhergetrieben, und war früh genug auf die Eitelkeit desselben hingewiesen; wie er, hatte auch ich es im Leben auf allerlei Weise versucht, und war immer unbefriedigter und gequälter zurückgekommen." Er trug vorläufig den keimenden Stoff in sich herum, und ergötzte sich daran in einsamen Stunden, ohne jedoch etwas davon niederzuschreiben; aber wie ein halbgestaltetes Traumbild zog schon der eigenste Inhalt seines künftigen Strebens und Schaffens an ihm vorbei, und Nahes und Fernes rauschte über seinem Haupte zusammen, wie in wogenden Glockentönen. Das Erste, was (wohl erst 1774) zu Papier gebracht wurde, war der erste Monolog des

Faust, dem Anfang des Puppenspiels in der Grundidee ziemlich getreu folgend, dann der Dialog mit Wagner. Im nächsten Jahre entstand der Spaziergang Faust's und Wagner's; während des Verhältnisses mit Lili, das ihm im Anfange neues Feuer in die Adern goß und ihn aus der brütenden Wertherstimmung herausriß, entwarf er den Plan zur Geschichte Gretchens, schrieb auch die Hauptscenen dieses Romans, der höchsten Liebespoesie, welche jemals gedichtet worden ist. Jenes Jahr brachte für den Faust die reichsten Früchte; unaufhaltsam gestaltete sich der Stoff weiter und die erste Begegnung mit Mephistopheles, die zweite Scene mit dem Pact, die Scene zwischen Mephistopheles und dem Schüler, dann jene in Auerbach's Keller kamen noch 1775 während einer Schweizerreise hinzu. Vorläufig hatte sich die so rasch benützte Stimmung an diesem Stoffe erschöpft; die nächsten zwölf Jahre brachten während des Aufenthaltes in Weimar keinen Zuwachs. Die heiße Sehnsucht nach dem Süden, nach Italien — dann endlich die Anschauung einer reichen harmonisch klaren Kunstwelt, die Göthe dort mit durstigen Blicken genoß und ganz in sich aufnahm, schien das nordisch mysteriöse Element, in dem sich Faust bewegt, ganz verdrängt zu haben. Darauf scheinen auch jene Verse in einer der römischen Elegien ganz direct hinzudeuten:

O wie fühl ich in Rom mich so froh, gedenk' ich der Zeiten,
Da mich ein graulicher Tag hinten im Norden umfing,
Trübe der Himmel und schwer auf meine Scheitel sich senkte,
Farb- und gestaltlos die Welt um den Ermatteten lag,

Und ich über mein Ich, des unbefriedigten Geistes
Düst're Wege zu späh'n, still in Betrachtung versank.
Nun umleuchtet der Glanz des helleren Aethers die Stirne;
Phöbus rufet, der Gott, Formen und Farben hervor.
Sternhell glänzet die Nacht, sie klingt von weichen Gesängen,
Und mir leuchtet der Mond heller als nordischer Tag.

Wie stimmten früher zu den ernsten, phantastisch kühnen Formen des Straßburger Münsters, die sich so tief der Einbildungskraft des jungen Dichters eingeprägt hatten, die Bilder altdeutschen Lebens in Faust mit den verkörperten Phantasiegestalten des Mittelalters: Gretchen, wie sie aus dem Dome schreitet, Mephistopheles, wie er grinsend an der Ecke lauert. Jetzt finden wir Göthe ganz in die Antike und Renaissance vertieft; den zierlichen Tempel der Maria della Minerva bei Assisi erhebt er einmal fast so hoch, wie ehedem den ehrwürdigen Münster. Erscheint da nicht wieder das einfache schön geordnete Säulenhaus, in dessen Anschauung er sich jetzt versenkt, als der bedeutsame Hintergrund, von dem die priesterlich reine Gestalt Iphigenia's mit milder Hoheit an ihn herantritt? Hätte man wohl glauben sollen, daß den Dichter die Schatten der Faustsage auch hieher geleiten würden, wo er die Stille der duftigen Orangenhaine mit den Gestalten Tasso's und der beiden Leonoren sich belebte? Und doch war es nicht anders! Gerade in dem schönen Garten der Villa Borghese zu Rom schrieb er jene wild groteske Scene in der Hexenküche — zwischen dem Dunkel hochragender Cypressen lugten auf einmal die Fratzen jener Höllenbreughelfiguren hervor, und der dicke Qualm, der dem Zauberkessel entstieg, ver-

hüllte ihm für einen Augenblick Iphigeniens reine Marmorgestalt. Während über ihm die Kronen der Pinien im sonnigen, blauen Himmel sich wiegten, umwehten ihn plötzlich die Geisterschauer des deutschen Waldes, und ferne Orgeltöne klangen erschütternd zu ihm hinüber, die dumpfe Melodie des Dies irae begleitend. Fausts Monolog im Walde und Gretchens Domscene gehören gleichfalls der italienischen Reise an. Waren dies nicht — man kann es wohl so nennen — Geistererscheinungen am hellen Tage?

So reifte das fremde nordische Product am südlichen Sonnenstrahl, und schon zwei Jahre darauf — 1790 — konnte diese Hauptproduction des Göthe'schen Geistes in ihrer ersten Fassung unter dem Titel „Faust, ein Fragment" veröffentlicht werden. Sein ganzes künstlerisches Wesen und ideales Formgefühl, welches in Italien das reinste Maß und Gleichgewicht fand, ergoß Göthe in die plastische Schönheit der „Iphigenia" und in die weiche Farbenharmonie des „Tasso"; aber was menschlich in ihm auf- und abwogte, führte ihn immer wieder zum Faust zurück. Nicht für die Dauer konnte die klare Bestimmtheit der hellenischen Kunstform den Drang seines im Innersten doch deutsch empfindenden Gemüthes stillen; und wenn in ihm die alte, dunkel-klare Regung wieder aufquoll, und die halbverklungenen Jugendgefühle in ihm erweckte, wenn die Sehnsucht ihn mit leisem Hauch umfing, Erinnerung sein Innerstes durchwühlte, dann stand plötzlich wieder die Scenerie des „Faust" vor ihm da, und er mußte das oft unterbrochene Werk weiter schreiben, wenn

es auch immer geheimnißvoller, immer sibyllinischer wurde.

Die Balladen, die er im Wetteifer mit Schiller dichtete, die „Braut von Korinth" mit ihrem mystischen Geisterhauch, die phantastische Erfindung des „Zauberlehrlings" ꝛc. führten ihn auf's Neue, wie er sich ausdrückt, auf den „Dunst- und Nebelweg" des Faust zurück. Er war es damals schon so gewohnt, sich von Schiller seine eigenen Intentionen auslegen und näher bezeichnen zu lassen, so wie Wilhelm von Humboldt wieder neben Schiller als enthusiastischer Ausleger von dessen Dichtungen einherging. Dadurch angeregt, wenn das reflectirte Licht eines so nahestehenden Geistes auf seine Werke zurückstrahlte, fühlte er in sich neuen Muth zur Arbeit wachsen. Schiller bezeichnete dies als die Idee des Werkes, daß es überall „die Duplicität der menschlichen Natur und das verunglückte Bestreben zeige, das Göttliche und das Physische im Menschen zu vereinigen;" auch fügte er manche feine und geistvolle Winke bei, die Göthe dankbar annahm. Allmälig wurde das „rhapsodische Drama" wieder weiter gefördert, das alte Manuscript durch neue Einlagen erweitert und endlich der erste Theil der Tragödie abgeschlossen. 1798 kam das Vorspiel auf dem Theater hinzu, worin die wunderlich seltsame äußere Composition des Ganzen mit eben so köstlichem Humor als reicher Gedankentiefe besprochen wird, und dann der Prolog im Himmel, der die innere Idee des Werkes in der kühnsten Form deutet und im Voraus bezeichnet. 1801, als Göthe sein 52. Jahr erreicht hatte, vollendete er den

ersten Theil in seiner jetzigen Gestalt, an dem er, wie wir gesehen, etwa in seinem 25. Jahre zu arbeiten begonnen. Der zweite Theil der Tragödie, zu dem Einzelnes, wie die tiefsinnige Allegorie von „Faust und Helena" schon vorbereitet war, beschäftigte den Dichter etwa vom Jahre 1806 bis zum 20. Juli 1831. Göthe starb am 22. März 1832.

Und so wuchs das ungemeine Werk, in seiner Tonart auf's Mannigfachste wechselnd, zu einer unbegränzten, ja nie zu begränzenden Production heran. Schiller hatte Recht gehabt, wenn er schon vor Beendigung des ersten Theiles fürchtete, sobald die Idee des Werkes ausgeführt würde, gäbe es für eine so hoch aufquellende Masse des Inhalts keinen poetischen Reif, der sie zusammenzuhalten vermöge. So war es auch: aber bei einem solchen exceptionellen Werke, welches wie ein ganzes mächtiges Gebirge mit schimmernden Gipfeln emporwächst, konnte von vornan eine bequeme, formale Uebersichtlichkeit der Composition nicht erwartet werden. In den höheren Regionen der immer steiler sich aufthürmenden Dichtung, bis dahin, wo der Chorus mysticus in unbegreiflicher Höhe schwebend verklingt — in diesen Regionen, sage ich, verschwindet wohl immer mehr die warme organische Triebkraft der Stimmung — da blühen jene Blumen nicht mehr, die Gretchen in Marthen's Garten zerpflückt, um nach Faust's Liebe zu fragen. Die Poesie erstarrt, so hoch emporgetrieben, in der kalten Höhe des Gedankens — die frostige Luft der Allegorie und Symbolik weht scharf um den Gipfel des immer geheimnißvolleren Werkes. Aber diese Kälte

ist nicht die der Nüchternheit, sie ist der stumme Ernst des erdentrückten, mit dem Himmel sich berührenden Geistes; auch sie wirkt eigenthümlich ergreifend, wie ein Blick auf die schimmernden Eismassen der Gletscher, wenn über ihnen die ewigen Sterne aus tiefem Blau hellleuchtend emporsteigen.

Die symbolische Bedeutung, die Göthe in die Faustdichtung hineinzulegen beabsichtigte, ist deutlicher, als in irgend einem Faustcommentar, in dem „Prolog im Himmel" ausgesprochen. Es ist ungemein charakteristisch, daß Göthe das Element des Humors in den Himmel und in den Kreis der himmlischen Heerschaaren aufgenommen hat, wo Klopstock früher nur die Oratoriumsklänge seraphischer Hymnen ertönen ließ. Ein Gott, der die Berechtigung des Negativen anerkennt, der den Teufel in seiner Welt duldet und ihn sogar dem ewigen Weltplane gemäß eine Rolle darin spielen läßt, weil das Böse auch zu etwas gut sei, kann füglich den Humor nicht von sich ausschließen.

Der Herr hat mit der bekannten Wette nicht zu viel gewagt; denn das diabolische Element steht ihm nicht als fremdes Princip gegenüber, das er zu vernichten strebt: es ist in die Rechnung seiner Weltordnung mit einbegriffen, als das beständige Ferment, welches das menschliche Dasein, das leicht in Stockung geräth, fort und fort aufregt und reizt. Der ganze Mensch soll von der Mitte der reinen Menschheit aus der Höhe

des Göttlichen zustreben, aber auch die Berührung mit den dämonischen Tiefen des Daseins soll ihm nicht fern bleiben. Zwischen der spiritualistischen Höhe des Geistes, zwischen dem sinnlichen Abgrund des Daseins stehen wir kämpfend, irrend und strebend in der Mitte; nicht das ist der ganze Mensch, der sich den Teufel durch Frömmigkeit und zaghafte Moralität vom Halse schafft, sondern der ihn besteht. Das Mittelalter stellte das Gute dem Bösen, das Diabolische dem Göttlichen, die Magie der Theologie schroff und unvermittelt gegenüber; die moderne Weltanschauung sucht diese Gegensätze in dem Begriffe des Menschen, „der da irrt, so lang er strebt," zusammenzufassen und zu vereinen. Damals war der Mensch entweder Gottes oder des Teufels — nun soll er sich selbst wahrhaft und ganz gehören.

Treten wir nun an die Dichtung selbst näher heran, um zu sehen, wie sich die eigenen, inneren Kämpfe und Bestrebungen des Dichters in ihr bedeutungsvoll und tiefsinnig wiederspiegeln. Faust selbst spricht sein getheiltes Wesen, seine ringende Doppelnatur in folgenden Worten aus:

Zwei Seelen, wohnen, ach! in meiner Brust,
Die eine will sich von der andern trennen;
Die eine hält, in derber Liebeslust,
Sich an die Welt mit klammernden Organen,
Die and're hebt gewaltsam sich vom Duft
Zu den Gefilden hoher Ahnen.

Diese Worte sind aus Göthe's innerster Seele selbst gesprochen. Auch er war sich jenes doppelten Triebes bewußt: der Wissensdrang, der in alle

Tiefen der Dinge dringen möchte, beunruhigte ihn nicht minder, als jener sinnlich warme Lebensdrang, der das Dasein in der Breite ganz und voll zu besitzen strebt. Es trieb ihn ebenso hinein nach dem Centrum, wie hinaus nach dem Umkreis der Existenz; er wollte die Fülle des Menschlichen in jedem Sinne in seinem Busen versammeln. Dieses nie zu sättigende Doppelstreben geht durch sein ganzes Leben hindurch, und nur die Entsagung oder die Selbstbeschränkung, die er sich freiwillig auferlegt, dieses höchste Wort der Göthe'schen Lebensphilosophie drängt jene Faust'sche Sehnsucht wieder in ein ruhigeres Maß zurück.

Auf welchen Wegen suchte Göthe zur Erkenntniß vorzudringen? Beiläufig auf denselben wie sein Held. Vor ihm führten die Wagner's das große Wort, jene trockenen Schleicher, die ewig nur Famuli des Geistes bleiben, immer zusammentragen, nachschlagen, compiliren, Material herbeischleppen, geistlose Gelehrsamkeit aufhäufen. Hat sich nicht auch Lessing durch diesen Schutt hindurcharbeiten müssen, bis er einen massenhaften Bücherberg ersteigend, von da aus nur durch seinen Falkenblick eine weite, herrliche Aussicht gewann? Göthe wußte mit den Detailstudien, wie sie damals betrieben wurden, nichts anzufangen; auf diesem Wege waren keine Durchblicke zu finden; ein Buch verstellte dem andern die Aussicht, und ihn drängte es nach Anschauungen, die auf weite Strecken hin blitzartig Alles erhellen. Die herkömmliche Art, das Wissen nach Facultäten zu isoliren, war ihm sehr fatal. Die Philosophie wollte ihn keineswegs aufklären. In

der Logik kam es ihm wunderlich vor, daß er diejenigen Geistesoperationen, die er von Jugend auf mit der größten Bequemlichkeit verrichtet, so aus einander zerren, vereinzelen und gleichsam zerstören sollte, um den rechten Gebrauch derselben einzusehen. Von den Dingen, von der Welt, von Gott glaubte er ungefähr so viel zu wissen, als der Lehrer selbst, wenn dieser leere Allgemeinheiten mit selbstgefälligem Dünkel vortrug. In den juristischen Studien wußte er durch die frühern Anregungen seines Vaters schon so viel, als der Professor seinen Schülern mitzutheilen für gut fand. In der Theologie, so weit er nebenbei in sie einen Blick warf, war ihm der Wortglaube und die überall schnell fertige Aufklärerei gleich antipathisch. Es galt, mit Umgehung dieser unfruchtbaren wissenschaftlichen Tradition sich einen eigenen Weg zu bahnen.

Dieser Weg führte freilich zum Theil auf wunderliche Nebenpfade. Bezeichnend genug für Göthe's Neigung zum Verborgenen, Versteckten und Mysteriösen sind die seltsamen Beschäftigungen, in die er von Leipzig nach Frankfurt zurückgekehrt, im Verkehr mit einer stillen, frommen Grüblerin, dem Fräulein von Klettenberg und einem hektischen Chirurgen hineingerieth, der Universalmedicinen nach alten chemisch-alchymistischen Büchern bereitete. Da umgab sich Göthe wirklich für einige Zeit mit dem Dunst der Magie. Alte Charteken, in denen die geheimen Lehren der Alchymie in abstruser Weise entwickelt waren, wurden da vorgenommen, Wellings Opus mago-cabalisticum wurde angeschafft; auch die Werke des Theophrastus Para-

celsus und Basilius Valentinus eifrig durchsucht. Göthe fing an, in seinem alten Giebelzimmer nach den geheimnißvollen Andeutungen jener Werke zu operiren, bereitete den Kieselsaft und träumte von der jungfräulichen Erde. Bald stieg ihm auch über dem Nebeldunst dieser wunderlichen Beschäftigungen ein mystisch-kabalistisches System von Gott, von Luzifer und den bewegenden Potenzen der Welt auf — ein trübes phantastisches Dunstgebilde, das freilich bald unter dem Einflusse lichterer, klarerer Eindrücke zerstob. Eins gewann aber Göthe doch bei diesen Experimenten und Träumereien: seine Phantasie bekam die nöthigen Anhaltspunkte, um sich das mysteriöse Treiben Faust's sinnlich anschaulich zu machen: die barbarisch fremde Redeweise, der ganze Apparat der geheimen Wissenschaft des 16. Jahrhundertes ließ so recht das Colorit und das Costum in seinem Geist lebendig werden, das zur Schilderung Faust's in seinem Laboratorium gehörte.

Wenn auch Göthe ferner nicht auf so trüben Wegen sich erging, so vermied er denn doch mit genialer Unruhe den gewöhnlichen Pfad des Lernens und Forschens. Was ihm das dürftige Licht einer sterilen Gelehrsamkeit nicht aufzuklären vermochte, das sollte ihm der wunderbare Schein der Phantasie erhellen. Sowie im Leuchten des Meeres ein elektrischer Glanz mit einem Male die dunkeln Gründe der Gewässer transparent macht, so sollte auch jenes höhere Licht ihm die Tiefen der Dinge wie durch ein Wunder aufschließen. Göthe vermied ebensowohl die Schärfe der Abstraction, wie das detaillirte Eingehen der Empirie: er hielt sich

immer in der unbestimmten Mitte zwischen beiden und suchte so ahnend das Wesen der Erscheinungen zu erfassen. So glaubte er in reinen Zügen die wirkende Natur vor seiner Seele liegen zu sehen; jetzt dachte er die Wahrheit des Wortes zu erkennen:

Die Geisterwelt ist nicht verschlossen —
Dein Sinn ist zu, dein Herz ist todt;
Auf, bade Schüler, unverdrossen
Die ird'sche Brust im Morgenroth!

Wenn Faust sich der Magie ergab, daß ihm „durch Geisteskraft und Mund, so manch' Geheimniß würde kund," so suchte Göthe durch Intuition, durch ahnendes Schauen den Mysterien der Natur beizukommen. Auf diesem Wege dachte er das Wesen selbst, und nicht bloß abgezogene Begriffe zu erfassen; so hoffte er das, was die Welt im Innersten zusammenhält, und alle Wirkungskraft der Dinge zu erkennen, daß er nicht mehr, den andern gleich, in bloßen Worten krame. Insbesondere verfuhr er so auf dem Boden der Naturwissenschaften. Dafür nur ein Beispiel. In jener Zeit, wo sich sein Verhältniß zu Schiller erst anzuknüpfen begann, trug er ihm einmal die Metamorphose der Pflanzen in lebhaftem Gespräche vor, und ließ mit manchen charakteristischen Federstrichen eine symbolische Pflanze vor Schiller entstehen. Schiller vernahm das Alles mit großer Theilnahme, aber als Göthe geendet, schüttelte er den Kopf und sagte: das ist keine Erfahrung, das ist eine Idee. Göthe, einigermaßen verstimmt erwiderte: es könne ihm sehr lieb sein, daß er Ideen habe, ohne es zu wissen, und sie sogar mit Augen

sehe. Dieses intuitive Erfassen der Dinge, das bei Göthe noch sehr sinnvoll bleibt, und von einem meist sicheren Instinct geleitet ist — diese Gedankenmagie, wenn wir so sagen dürfen, ist dann in der Schellingschen Naturphilosophie zu einem eigenen speculativen System entwickelt worden, aus dessen pythischer Höhle man gar viele und seltsame Orakel vernommen hat. Daher kam es auch, daß Schelling auf den Faust als auf eine göttliche Offenbarung hinwies, an der das Denken zu zehren habe und die es nimmer würde erschöpfen können. Dies ist aber eben nicht die Sache des Philosophen: die Eingebungen überlasse er dem Dichter, er selbst erhebe sich in die Sphäre der reinen Gedanken.

Auch in dem Verhältniß zum positiven Glauben hat Göthe viel mit Faust gemein, wie er ihn einmal mit der Bibelübersetzung beschäftigt vorführt. Er kann es nicht gelten lassen, daß das Wort „im Anfange" war, das bloße schattenhafte Wort, an welchem demnach auch nur die Wortgläubigen hangen. Er kann es so hoch unmöglich schätzen; er muß es anders übersetzen, wenn er sich vom Geiste recht erleuchtet fühlt. Forschend und prüfend, wie Faust, nahm auch Göthe das ehrwürdige Buch der Bibel zur Hand; das Innere, das Eigenthümliche eines solchen wunderbaren Buches zu erforschen, das, meint er, sei zunächst eines Jeden Sache; man solle vor Allem erwägen, wie sich der Inhalt der Schrift zu unserem eigenen Innern verhalte, und in wiefern durch die in ihr wohnende Lebenskraft die unserige erregt und befruchtet werde. — Dieses ist

das Verhältniß, in welches sich der geniale Geist, der in sich selbst eine Offenbarung verspürt, zur überlieferten Offenbarung stellt. Wie in allen Dingen, leitet ihn auch hier die subjective Eingebung, die Intuition.

Es ist ein tief erfaßter Gegensatz, der zwischen Faust und Wagner, den Göthe selbst erlebt und beobachtet hat: der Gegensatz zwischen den inspirirten, aber auch nie befriedigten Forschern, und den geistlosen Dogmatikern; zwischen den Sehern in der Wissenschaft, die da zu wissen meinen, wie ein Geist zu dem andern Geiste spricht, und den in Worten und fertigen Begriffen kramenden Wortgläubigen, deren es in der Theologie so gut, wie in jeder anderen Wissenschaft giebt. Während Faust mit den Träumen der Phantasie das Reich der Erkenntniß umfassen möchte, glaubt Wagner, daß es dabei nur auf ein gutes Gedächtniß ankomme. Faust schwelgt nur in Visionen, Wagner lernt Alles auswendig. In der modernen Forschung sucht man eben sowohl über das zusammenscharrende Detailwissen der Wagner'schen Gelehrsamkeit, wie über den Hochmuth der „intellectuellen Anschauung" Faust's hinauszugehen. Durch methodische Forschung, nicht durch bloße Eingebung suchen wir einen Einblick in das Wesen der Dinge zu erlangen: wir geben dem Fleiß einen geistigen Inhalt, und eben darum darf sich auch die geniale Natur des Fleißes nicht mehr entschlagen.

Ich sagte früher: der Göthe'sche Faust sei ein universelles Bekenntniß darüber, wie unser Dichter das Wissen sowohl, wie das Leben erfaßt habe. Und wie faßte er nun das letztere auf?

Wie sein Held, so sah auch er das Leben zunächst nur als einen beständig wechselnden, immer neuen und vielgestaltigen Anregungsstoff an, der sich der bedeutenden Individualität ohne Ende darbietet. Nicht die allgemeinen Zwecke der Menschheit, nicht der große Zusammenhang ihrer geschichtlichen Entwicklung, sondern der harmonische Entwicklungsproceß des einzelnen Individuums, die Bereicherung und wachsende Fülle der inneren Welt, das ist ihm der höchste Zweck des Daseins. In diesem Sinne durfte er wohl mit Faust von sich selbst auch sagen:

Erhab'ner Geist, du gabst mir, gabst mir Alles,
Warum ich bat. Du hast mir nicht umsonst
Dein Angesicht im Feuer zugewendet.
Gabst mir die herrliche Natur zum Königreich,
Kraft, sie zu fühlen, zu genießen . . . .
Vergönnest mir in ihre tiefe Brust
Wie in den Busen eines Freund's zu schau'n . . . .
— — — — — — — — — — zeigst
Mich dann mir selbst, und meiner eigenen Brust
Geheime tiefe Wunder öffnen sich.

Fürwahr! der hohe, göttliche Geist, der ihn zum dichterischen Genius geweiht hat, der ihm sein Antlitz im Feuer der Begeisterung zugewendet, er hat ihm im höchsten Maße die Befähigung verliehen, alle Fülle des Daseins, allen Reichthum der Welt in sein Gemüth zurückzuschlingen, und „was der ganzen Menschheit zugetheilt ist, in seinem tiefsten Selbst zu genießen." Doch daß dem Menschen nichts Vollkommenes wird, empfand er auch. Faust sagt:

— — — — Du gabst zu dieser Wonne,
Die mich den Göttern nah' und näher bringt,

Mir den Gefährten, den ich schon nicht mehr
Entbehren kann, wenn er gleich, kalt und frech,
Mich vor mir selbst erniedrigt, und zu Nichts,
Mit einem Worthauch deine Gaben wandelt.

Wer ist dieser Gefährte? der Dämon, der dem modernen Faust nicht von der Seite geht? Es ist der Geist der Ironie, des ernüchternden Weltverstandes, der gemüthlosen Verneinung. Er ist es, der sich ohne Unterlaß zwischen das geniale Subject und die Welt stellt, der gleich einem diabolischen Wesen zwischen beiden sein Spiel treibt, der jenes fortwährend aus dem Gefühl seines innern Reichthums herauswirft, indem er allen höhern Gehalt des Lebens mit scharfem Hohn negirt, und so zu Nichts, mit einem Worthauch, jedes Ideal, jede schöne Gabe der Begeisterung verwandelt. Göthe auch fühlte die Nähe dieses unheimlichen Geistes — obgleich er seinem frostigem Anhauche gegenüber die Wärme seines reichen Gemüthes, den Glauben und die Liebe, die in ihm wohnte, immer wieder herzustellen wußte. Göthe hat das Selbstgefühl der genialen Natur in sich nie völlig bis zu Faustschem Uebermuth anwachsen lassen, und eben darum hat der Geist der Verneinung über ihn keine unbedingte Gewalt erhalten; die kleinen, aber übermüthigeren Fauste der späteren Literatur fielen ohne Widerstand der mephistopheliſchen Ironie anheim, sie saugte vampyrartig das edelste Blut der Dichtung aus, und unheimlich und fratzenhaft sahen wir noch jüngst den Schatten des Mephistopheles über den schönsten Blüthen der Heine'schen Lyrik emporsteigen.

Diese Duplicität, dieser innere Zwiespalt der

menschlichen Natur muß überwunden werden — dies ist die große Aufgabe unserer Zeit. Im Reiche des Gedankens soll uns der Faust'sche Hochmuth und der Wagner'sche Eigendünkel, in der Auffassung des Lebens die Faust'sche Ueberschwänglichkeit und die Mephistophelische Negation in gleicher Weise fern bleiben. Nicht das Individuum ist der höchste Zweck der Welt, nicht dazu ist die Fülle des Geschaffenen da, daß der hochstrebende, einzelne Geist denkend und genießend in ihr schwelge; auch die geniale Persönlichkeit muß sich dienend einem höheren Ganzen anschließen, darf sich der Gattung nicht selbstsüchtig entziehen. Wir wollen keine Fauste mehr — weder in der Wissenschaft noch im Leben! Wenn die Faustsage des 16. Jahrhunderts über den revolutionairen Geist der Forschung ihr Anathem aussprach, so wurde in Göthe's Faust der Geist des genialen Dranges glorificirt und in der höchsten heroischen Gestalt der deutschen Dichtung verewigt. Aber Revolutionen darf man nicht für permanent erklären, und so darf die Fauststimmung auch nicht stabil werden, wie es eine Zeitlang in der deutschen Literatur den Anschein hatte.

Die Bedeutung des Objectiven, der hohe Gehalt der theoretischen wie der praktischen Sphäre ist viel zu unabweisbar geworden, als daß es heutzutage nicht eine Blasphemie wäre, wenn das unbefriedigte Genie noch ausrufen wollte: „des Denkens Faden ist zerrissen — mir eckelt lange vor allem Wissen"; oder wenn es gar „in das Rauschen der Zeit, in das Rollen der Begebenheit" sich stürzend, darin nichts Anderes suchen

wollte, als dies: „in den Tiefen der Sinnlichkeit die glühende Leidenschaft stillen!“ Die wissenschaftliche Tradition läßt sich jetzt nicht mehr so schlechthin verachten, wie es in der Zeit der Reformation oder vielleicht auch in jener der Sturm- und Drangperiode der Fall sein mochte; auch der genialste Denker muß sich ihr anschließen, wenn seine Ideen nicht blos subjectiv bleiben, sondern eine nothwendige Stelle in dem allgemeinen Entwicklungsgange des menschlichen Denkens einnehmen sollen. Paracelsus, Giordano Bruno, Campanella durften wohl die Bücherweisheit ihrer Zeit, sie durften den vermoderten Doctrinarismus der Scholastik geringschätzen und die Welt nur im magischen Lichte ihrer inneren Eingebungen betrachten: in unserer Zeit ist solche Hellseherei in der Wissenschaft sehr bedenklich.

Ebenso das Leben — es ist nicht mehr dazu da, daß durch mannigfache Berührung mit ihm „Schmerz und Genuß, Gelingen und Verdruß“ wechsele so gut es kann. Es hat seine eigenen, höheren Zwecke, denen das Individuum sich entgegen bilden muß; im Zusammenhange desselben ist ein Stetiges und Nothwendiges, dessen Anerkennung für den Einzelnen eine sittliche Pflicht ist. So sei es: „Rastlos bethätige sich der Mann!“ Aber nicht so, wie Faust es meint, als er den Pact mit Mephistopheles schließt — sondern in dem höheren Sinn, daß jeder seine Thätigkeit dem Allgemeinen, den großen Fragen der Gesellschaft, dem Leben der Geschichte widme. Es ist etwas Höheres über dem Menschen — und das ist die Menschheit,

das ist der göttliche Geist, der in ihr und ob ihr waltet. Wer dieses Höhere anerkennt, wer ihm seine Kräfte weiht, von dem wird der Geist der Verneinung weichen, und an seiner Stelle wird ihm jener geschäftige, die weite Welt umschweifende Geist erscheinen, der in Lebensfluthen, im Thatensturme auf und niedersteigt. Ihn wird jene Erscheinung nicht zu Boden werfen, wie den Uebermenschen Faust — er darf sich ihr ohne Hochmuth nahe fühlen! denn ein jeder Einzelne, der redlich um das Ganze sich bemüht, hat selbst an jener schaffenden Thätigkeit Theil, die am sausenden Webestuhl der Zeit webt, um der Gottheit lebendiges Kleid zu wirken.

Wenn die Ironie, dieses dämonische Wesen im Menschen, sich stets der selbstsüchtigen Genialität beigesellt; so entzündet sich im Bunde des Einzelnen mit dem allgemeinen Genius der Menschheit das Göttliche in uns, es belebt sich der Glaube, die Hoffnung und die Liebe! Dies ist der Geist, der stets bejaht, der immer neuen und reichern Inhalt ins Leben bringt! Von diesem gilt nicht mehr das Faust'sche Wort: „Der Gott, der mir im Busen wohnt, er kann nach Außen nichts bewegen!“ Der Geist der sittlichen Energie hat es im Gang der Jahrhunderte gezeigt, daß er es wohl vermag, die Welt auch nach Außen zu bewegen, denn alles Hohe und Mächtige in der Weltgeschichte ist sein Werk. Der titanische Uebermensch aber steht einsam da mitten in der bewegten Welt, und die Geschlechter der Menschen können sich ihm nicht dankend zugesellen. Seine Größe ist nur eine trügerische Scheingröße, das

Leuchten seines Geistes ein Zauberschein, der nur in sein eigenes Selbst zurückfällt, aber die Pfade der Menschheit nicht zu erhellen vermag.

Genug über den ideellen Gehalt dieser großen Dichtung — nun auch ein Wort über ihre künstlerische Form. Sie ist so ziemlich, wie die des „Götz von Berlichingen," eine episch-dramatisirende, nur noch weit loser und willkürlicher; da ließen sich freilich nach Belieben Scenen weglassen und einschieben, erweitern und zusammenziehen. Mit wuchernder Ueberfülle wuchs das Sujet nach allen Seiten hin im Gemüthe des Dichters, und wenn er einerseits viel Ungehöriges hineintrug, sind auf der anderen Seite auch der weggeschnittenen Ranken ziemlich viel, die später in den „Paralipomena zum Faust" aufgespeichert wurden. Den Eindruck künstlerischer Einheit darf man unter diesen Umständen vom „Faust" nicht erwarten. Wenn wir uns ein Stück sonst ebenso, wie ein Gemälde oder wie ein jedes andere Kunstwerk, als ein untheilbares Ganze vorstellen müssen, das aus *einem* Punkt angeschaut und überschaut werden muß: so haben wir hier eine ganze Gallerie von Bildern und Gruppen, eine Reihe von Scenen und Episoden vor uns, die nur in der immer wiederkehrenden Person des Helden ihren Zusammenhalt finden; es sind gleichsam Illustrationen zur inneren Geschichte der Menschheit, die sich allerdings in's Unendliche fortführen ließen. Die einzelnen Scenen sind

wohl mit unvergleichlicher Sorgfalt ausgeführt, in Colorit und Stimmungston so durchgebildet, daß jede für sich einen abgeschlossenen poetischen Eindruck macht; indem aber so die Theile zu Ganzen herauswachsen — wird darüber das Ganze selbst zum Fragment. Von einer stetigen Entwicklung kann da wenig die Rede sein; die Uebergänge und Vermittelungen zwischen den einzelnen Scenen fehlen oder müssen nur supponirt und errathen werden; es ist eben eine dramatisirte Geschichte in großem Styl, in lebendigen Bildern vorübergeführt und erzählt, aber nichts weniger als ein dramatisches Kunstwerk.

Faust, der Liebhaber, fällt stark gegen Faust, den einsamen Gedankenhelden ab; aber die Dichtung gewinnt in demselben Maße an dramatischem Interesse, in welchem das metaphysische abnimmt. Der Held, der noch in der Scene mit dem Pact das „was der ganzen Menschheit zugetheilt ist, in seinem innersten Selbst genießen" will, läßt sich's für jetzt daran genügen, sich nur „nach einem Plane zu verlieben;" ganz im Gegensatz zu dem bunten und abenteuerlichen Treiben, mit dem das Weltleben Faust's in dem Volksbuch und der altenglischen Fausttragödie von Marlow ausgefüllt ist, macht hier eine einfache Liebesgeschichte, mit unendlicher lyrischer Innigkeit vorgetragen, den einzigen Inhalt der Handlung aus.

Der poetische Höhepunkt der Faustdichtung ist unzweifelhaft das Trauerspiel von Gretchens Liebe, ein abgeschlossenes tragisches Lebensbild, das innerhalb des weitumfassenden Rahmens jener Tragödie ein klei-

neres, aber volles Ganze für sich bildet. An diesem Punkte wird Göthe nicht mehr von der Faustsage geleitet; wie viel seine eigene Liebeserfahrung zur Conception dieser unbeschreiblich schönen Dichtung beigetragen, wer wagt es wohl zu bestimmen? Nicht zum zweiten Male hat Göthe diese Intensität des Gefühls erreicht, die durch alle Scenen des Gretchenromans pulsirt — in keinem anderen Werke hat er, so wie hier, von der Höhe reinster Seligkeit bis zur düstersten tragischen Tiefe hinab alle Stufen der Empfindung durchwandelt. Wie dieser Roman hoch über Allem steht, was die neuere deutsche Poesie hervorgebracht hat, so überragt er an poetischem Werth auch Alles, was Göthe sonst geschaffen, ja auch die übrigen Theile der Fausttragödie selbst; weil nicht so sehr die hohe Offenbarung des Gedankens, die vielsinnige Symbolik, sondern der schlagende Puls des Gefühls und Affects die höchsten Wirkungen der Dichtung bestimmt. Und wie wunderbar, wie seltsam! überall hat sich sonst Göthe auf der gedämpften Mittelhöhe der Empfindung gehalten, hat die tiefsten Conflicte, die leidenschaftlich das Innerste aufwühlen, ängstlich vermieden — und hier, welche rückhaltslose Aeußerung des tiefsten Seelenschmerzes bis zu der völligen Zerrüttung im Wahnsinn! Wenn Göthe sonst dem tragischen Pathos mit einer eigenen Scheu auswich — hier hat er eine Tragödie geschrieben, die durch alle unsere Nerven zittert, ergreifender als die neuere Literatur irgend eine besitzt.

Naive Naturen wie Gretchen, erfreuen sich nur einer schutzlosen Unschuld; ihr Sündenfall entspringt

aus einem Uebermaß von Glauben und Vertrauen, so wie den allzu hochstrebenden, männlichen Geist die Unruhe des Zweifels dem Bösen entgegenführt. Verwegen genug tritt Faust an sie heran; seine erste Regung ist durchaus frivol, so daß es selbst Mephistopheles zu stark ist und er sagt: „Du sprichst ja wie Hans Liederlich!“ — Und dennoch fühlt Gretchen vom ersten Momente sich im Innersten zu ihm hingezogen:

Gesteh' ich's doch! ich wußte nicht, was sich
Zu Eurem Vortheil hier zu regen gleich begonnte;
Allein gewiß, ich war recht bös auf mich,
Daß ich auf Euch nicht böser werden konnte.

Sie hat nicht in sich die moralische Schutzwehr der Lessing'schen Frauengestalten, obgleich sie im Anfang vielleicht innerlich unschuldiger ist, als jene Emilien, jene Recha's in ihrer reflectirten Tugend. Aber ihre Unschuld ist wie die Reinheit der Lilie nur ein Geschenk der Natur, und so ist denn auch ihr Fall ein tieftrauriges, natürliches Geschick.

Jene bewunderungswürdige Begabung Göthe's, bei einer jeden bedeutenderen Gestalt, die er zeichnet, alle Beziehungen ihres Lebenskreises mitzuschauen und wiederzugeben — die zeigt sich in den Scenen Gretchens in vollendetstem Maße. Die ganze kleine Welt des schlichten Bürgermädchens in ihrer einfach stillen Beschränkung finden wir hier beisammen. Die Scheu vor der strengen Mutter, die gerade durch ihre Strenge zu Heimlichkeiten Anlaß giebt, über die man sich dann bei der Nachbarin ausspricht — der regelmäßige Kirchgang und die häufige Beichte, wo es eben nichts zu

beichten giebt — das Schmücken des Muttergoldesbildes mit Blumenkrügen — das Geplauder am Brunnen — das stille Sinnen am Spinnrad: das Alles sind Züge, die an das Genrebild mahnen, Schilderungen aus dem heimlich gemüthlichen Kreise der engen, bürgerlichen Existenz. Aber wie sind diese Elemente hier in eine tiefergreifende Herzensgeschichte hineingeknüpft — wie schlingt sich durch diese harmlosen Bilder der tragisch dunkle Faden so eigen hindurch! Und dazu der Kreis der Personen, der sich um Gretchen gruppirt, wie umschließt er so bezeichnend ihr Leben! Die Nachbarin, Frau Marthe, die nun einmal zum heimlichen Plaudern da sein muß, — dann die Mutter, die unsichtbar, aber doch sehr merklich hereinwirkt, — Lieschen, die schadenfrohe Klätscherin in der Brunnenscene, — und endlich der Bruder, soldatisch ehrenfest und rauh, der sterbend der Schwester Schande zu Tage bringt — dies Alles scheint so natürlich, so naheliegend zu sein, und doch ist es nur dem Blick des Genies zu einem so abgerundeten, so in sich zusammenstimmenden Lebensgemälde vereinbar.

Wenn man schon einmal symbolisiren will, dann kann man in der Gretchentragödie ebenso eine symbolische Geschichte des Weibes finden, wie in der Faustdichtung den Mythus von dem männlich ringenden, Alles anstrebenden Geiste. Doch lassen wir die Symbolik, und betrachten wir diesen Theil von Faust als das, was er wirklich ist: als das echte bürgerliche Trauerspiel voll Wahrheit und voll Poesie, in dem auch kein Restchen jenes prosaischen Bodensatzes zu

finden ist, der sonst in dieser Gattung immer zurückbleibt. Faust und Gretchen ist jene alte Geschichte, die immer neu bleibt, ein Trauerspiel aus dem Privatleben, das sich unter den verschiedensten geselligen Verhältnissen immer wieder abspielt, fast könnte man sagen — eine bürgerliche Alltagsgeschichte, der nur der höchste Zauber der Dichtung hier den Charakter des Außerordentlichen und Ungemeinen verlieh. Das Schicksal Gretchens ist, wie schon bemerkt wurde, das der blind vertrauenden Naivetät, die gleichsam mit verbundenen Augen sündigt und zu Falle kommt. Geistige Ueberlegenheit wirkt auf solche Naturen wie ein fremdartiger Zauber; sie fühlen es nicht, daß auch neben *ihrem* Faust der Geist der Verneinung unsichtbar einhergeht, um den kurzen Liebestraum unmerklich, aber sicher zu vergiften.

Die bunte Fülle des Stoffs, die einmal wesentlich zur Faustfabel gehört, und im 1. Theile noch fehlt, wird nun im 2. Theil der Tragödie nachgetragen. Die Handlung wird reicher; ein Gedränge von Gestalten wogt heran; eine Reihe von Abenteuern entrollt sich vor uns in wechselndem Spiel. Aber kommt dadurch wirklich ein neuer Inhalt in Faust's Leben? Nein. Genau betrachtet, wechselt dieses fortwährend zwischen einer künstlichen, forcirten Verjüngung und einer lähmenden Erschlaffung, und dieser Proceß erneuert sich so lange, bis endlich das Gespenst der Sorge den gealterten Faust anhaucht, und er erblindet rückwärts

sinkt. Immer gewaltsamer rafft er sich auf, den neuen Lebenslauf zu beginnen, immer tiefer geht dann von einer Phase zur anderen die Erschöpfung.

Auf blumigem Rasen gebettet, verschläft er das Bewußtsein seiner ungeheuren Schuld; er träumt sich in ein neues Dasein hinüber, das dämmernd vor ihm aufsteigt. Im Gesange der Luftgeister verklingen die Wahnsinnslaute Gretchens, der Thau des neuen Morgens wäscht die rasch verwitternde Blutspur aus seinem Leben; die Gestalt der Geliebten zerrinnt wie ein Phantom in den Lüften. — Trompeten verkünden die Nähe des Kaisers und seines Hofstaates, ein Aufruf zu neu bewegter Thätigkeit! Buntes Treiben drängt sich heran; in des Maskenfestes tollem Gedränge schwindet vollends der Hintergrund des grauenvoll Erlebten. — Nachdem Faust und Mephistopheles den Kaiser durch das „Papiergespenst der Gulden" aus der Finanznoth gerettet, sollen sie auch dafür sorgen, ihm neue nie gehörte Zaubergenüsse zu bereiten. Zum Urquell der Dinge ist Faust hinabgestiegen, um das Bild der reinen classischen Schönheit in dem herrlichen Liebespaar der Helena und des Paris emporzufördern. Doch das so schwer Errungene, so tief Heraufgeholte, soll es nur dazu dienen, um einem blasirten Hof ein eitles Schaustück zu bereiten? Nimmermehr! Faust will das Ideal, das er schon längst in den Nebeln des Zauberspiegels gesehen, das ihm nun nahe und näher tritt, dies will er selbst besitzen, ein neuer Pygmalion, mit beseelender Umarmung an's Herz schließen. Das Treiben des Hofs hat ihm die Nichtigkeit des Daseins

in einer neuen und hohleren Form gezeigt. Eine tiefe Sehnsucht treibt ihn in die Ferne, weithin an des Peneios Gewässer, über dessen murmelnden Wellen in nächtlicher Stille „der Vorzeit silberne Gestalten" erglänzen.

Zurück nach Hellas! in ein glücklicheres Alter der Welt, wo auch für die spätesten Geschlechter der Quell der Verjüngung fortfließt. Die ganze Schattenwelt der antiken Sage durchwandert er forschend in der classischen Walburgisnacht, um Helenen wieder zu erfragen — endlich tritt sie ihm entgegen in den Zaubern eines magischen Traumes — er der romantische Held hält die antike Heroine beseligt in seinen Armen. Doch Träume zerstieben am frostig nüchternen Tage — Faust ist wieder allein.

Was nun beginnen? Welche neue Vergnügung vermag das stockende Blut wieder frisch umzutreiben? Faust hat im Traume mit Heroinen der Vergangenheit verkehrt — es drängt ihn nun selbst ein Heros der Zukunft zu werden. Nachdem ihn früher die Sehnsucht zu der idealen Welt der Schönheit zurückgetrieben, hofft er nun im Realismus praktischer Bestrebungen, in einer rüstig kühnen Thätigkeit den Pulsschlag seines Herzens neu zu erfrischen. Den Uebermuth des Elementes zu bändigen, dem Meer den niederen Strand abzugewinnen, durch trotzige Geisteskraft mit der Natur kühn in die Schranke treten — das wär' ein Faust'sches Werk, eine That so ganz nach seinem Sinn! Doch der verwegene Muth kann dem Alter nicht lange mehr trotzen. Noch einmal

treibt ihn die ungenügsame Regung des selbstischen Sinnes mitten im vollen Genügen zu gewaltsamem Frevel — da kommt seine Stunde heran — die Uhr steht still, der Zeiger fällt, es ist vorbei. — —

Wenn man sich jetzt in symbolische Feinheiten der Auffassung einlassen wollte, könnte man sagen: Gegenwärtiges, Vergangenes und Zukünftiges sucht also der Held der Göthe'schen Tragödie zu durchdringen, gleich dem Geist jener Zeit, in der die Faustsage entstand. Die Lebensformen des Mittelalters umgeben ihn noch, ebenso das Spuk- und Zauberwesen desselben; er steht inmitten des Geheimnißkrams der mystischen Wissenschaften — aber hinter dem Dunst und Qualm der alchymistischen Retorten, die er dem Famulus Wagner zurückläßt, glüht schon die aufgehende Sonne eines helleren Tages. Der Humanismus in der Wissenschaft, wie die Kunst des Cinquecento leuchteten damals in's Alterthum zurück und erhellten weithin die Wege, die in die Schattenwelt der antiken Poesie und Kunstschönheit führten. Und ein kühner Geist praktischer Unternehmungslust regte sich gleichzeitig in jenen Tagen, der selbst vor der Wildheit des Elements nicht zurückscheute und sie nöthigen Falls auch zu fesseln verstand. All' diese Momente sammelt der Göthe'sche Faust in sich; vom Boden des Mittelalters strebt er zurück in die classische Vergangenheit, vorwärts in die moderne Zukunft . . . .

Doch halten wir inne! Uebereilen wir uns nicht in solchen Deutungen! Wir dürfen vor Allem nicht vergessen, daß wir hier nicht den Faust des 16., son-

dern des 18. Jahrhunderts vor uns haben — und daß die ganze Dichtung in ihren letzten Theilen gleichsam zu einem in Chiffern geschriebenen Tagebuch des Dichters selbst wird, dessen vollständige Enträthselung wir schwerlich unternehmen können.

Immer mehr steigt die Faustdichtung ins Sinnbildliche, Gedankenhafte auf; zuletzt sehen wir uns, wie auf dem Charontischen Kahn, in ein Schattenland entrückt, wo uns allerlei allegorische Halbwesen ohne Leben und Körper in dämmernder Beleuchtung umgeben. Statt des frischen Colorits, statt der kräftigen Farbe des Lebens, die uns im ersten Theil so hoch erfreut, bleibt hier zuletzt nur noch das unruhig wechselnde Farbenspiel einer subtilen Symbolik übrig, die uns anregt, beunruhigt und verwirrt, aber durchaus keinen reinen und vollen Genuß mehr aufkommen läßt. Es ist wohl wahr — der zweite Theil des Faust geht mehr ins Weite und Allgemeine, während der erste Theil der Tragödie sichtlich mit individuellen Beziehungen zusammenhängt. Göthe selbst spricht sich in diesem Sinne aus. „Der erste Theil," sagt er, „ist fast ganz subjectiv, es ist Alles aus einem befangenen, leidenschaftlichen Individuum hervorgegangen; im zweiten Theil aber ist fast gar nichts Subjectives, es erscheint hier eine höhere, buntere, hellere, leidenschaftslosere Welt." Das Leben ist aufgethan nach allen Seiten. Was wird nicht Alles berührt! Die Kreise des Staatslebens, — die moderne Finanzpolitik — die Fragen der Naturwissenschaft und Philosophie — die Ideale des classischen Alterthums u. s. w. u. s. w. Aber dieses

Allgemeine ist nicht durchgelebt, wie das Besondere des ersten Theils; es tritt nur in einem Schattenspiel von Abstractionen an den Dichter heran. Man sieht, er hat über alle diese Dinge viel und fein nachgedacht, zuweilen auch an ihnen grillenhaft geklügelt, aber sein Dichterherz haben sie nicht mehr zu erwärmen vermocht. Nur das Erlebte, mit Gefühl Erschaute, mag es sonst noch so individuell sein, ist das Allgemeingiltige in der Poesie; die Reflexionsphantasmen und Symbole des zweiten Theils sind dagegen gerade bis zum Absonderlichen subjectiv. Es ist dies eben die greisenhafte Subjectivität Göthe's.

Schon im ersten Acte fängt das Räthselwesen und das „Hineingeheimnissen" an. Wie viel Localfarbe hätte Göthe in seiner besseren Zeit für die Schilderung eines mittelalterlichen Mummenschanzes zu finden gewußt! Nun führt er uns eine endlose Reihe allegorischer Maskenzüge vor, wie er sie zuweilen in Weimar für den Hof zu arrangiren pflegte, devisenartige Verse und Verschen mit fernentlehnten, sinnreichen Bezügen, oft aber auch nur leere, grillenhafte Reimereien. — In der „classischen Walpurgisnacht" wird das schöne, geisterhafte Stimmungsbild der nächtlichen Landschaft am rauschenden Peneios, von dessen Ufern die Gestalten nur leicht gezeichnet aufsteigen sollten, durch Ballast aller Art erdrückt, der hier massenhaft hineingestopft ist; epigrammatisches Schnitzwerk, mit dem Göthe gern zu spielen pflegte, ist hier, wie in dem Mummenschanz in Menge zusammengetragen. In helleren und lebhafteren Farben tritt uns wohl die

Schilderung des kaiserlichen Hoflagers entgegen; ein großes prächtiges Ceremonienbild, höchst charakteristisch angeordnet und von wirksamen humoristischen Schlaglichtern beleuchtet. Einen hohen poetischen Reiz, obgleich keine klare Beziehung zum Ganzen, hat die wundersame Traumwelt, in die uns der dritte Act entrückt — jenes magische Ineinanderscheinen des antiken und romantischen Elements in der tiefsinnig räthselhaften Allegorie von Faust und Helena. Wie zauberhaft, wie eigen ergreifend ist das plötzliche Hereinklingen des empfindungsvollen Reimes in die schwerwiegenden, äschyleischen Rhythmen — diese Vereinigung zweier weitgeschiedener Welten in dem Geiste, der sich über Zeit und Raum hinausschwingt! Aber auch hier fühlen wir uns nicht recht wohl — wir sind einmal nicht unter Lebendigen. Von der organischen, lebensvoll bildenden Kraft, welche die Jugenddichtungen Göthe's durchwärmt und pulsirt, die uns insbesondere in jenen Scenen in Faust, die noch der Götz- und Wertherperiode angehören, so voll und kräftig entgegentritt — von dieser Kraft verspüren wir freilich auch in den schönsten Partien des zweiten Theils keine erfreuende Nachwirkung mehr. Es ist nicht mehr eine organisch beseelte, es ist gleichsam eine krystallisirte Poesie, die wir hier vor uns haben — hell schimmernd und funkelnd, reich an geistvollen Aufblitzen und farbigen Reflexen, aber in ihrem Kerne doch starr und erkältet.

Ein bedeutenderes, ja fast dramatisches Interesse bietet noch die Art und Weise dar, wie der Dichter die Faustdichtung ihrem Schlusse zuführt. Der Held wird

alt, ja uralt, je näher die Tragödie ihrem Ende entgegenrückt — und geht dem Dichter selbst nur um wenige Schritte voran den Weg zu den Schatten. Wenn man bedenkt, daß der letzte Act gewiß nur kurze Zeit vor Göthe's eigenem Lebensende geschrieben ist, so erhält der Kampf eines großen Geistes mit dem allüberwindenden Tod, das gespenstige Heranschleichen der Sorge, der dumpfe Grablegungsgesang der Lemuren zum Schluß eine tief ergreifende, geheimnißvoll düstere Wirkung. Die Verse sind meist schwach, in der Ausführung merkt man nur zu deutlich die unsichere Hand des Greises — aber in der Stimmung, die über dem Ganzen webt, begegnet uns noch einmal mit tiefem Leuchten, mit fesselnder Macht der Abschiedsblick des Genius, bis Alles, Alles zuletzt in Todesnacht hinabsinkt. Wie tragisch wirkt dies, wie faßt sich alle Lebensironie darin zusammen, wenn Faust, der früher über dem Wissensdrang vor der Zeit alt geworden, nun, da das höchste Alter an ihn herantritt, durch leidenschaftlichen Thatendrang sich selbst über die Schranken der Existenz zu täuschen sucht, wenn er, der früher vor dem ewig regen, ewig thätigen Erdgeist vernichtet zusammengebrochen, jetzt am Schlusse seines Daseins allein mit ihm in verwegenem Wetteifer sich zu messen wagt! Doch diese Energie ist nur eine erträumte — die Zeit des alten Ringers ist um, Mephistopheles spricht den Epilog zu Faust's Erdenwallen:

„Vorbei!" — ein dummes Wort.
Warum vorbei?
Vorbei und reines Nichts — vollkommenes Einerlei!

Was soll uns denn das ew'ge Schaffen!
Geschaffenes zu Nichts hinwegzuraffen!
„Da ist's vorbei!" Was ist daran zu lesen?
Es ist so gut, als wär' es nicht gewesen,
Und treibt sich doch im Kreis als wenn es wäre.
Ich liebte mir dafür das ewig Leere.

Die Schlußtableaux der Tragödie mit ihrer abgeschmackten Mystik können uns nicht weiter interessiren. Auf der Erde, und nicht im Himmel hätte das Faustproblem seine Lösung finden sollen. Man glaubt hier die alterthümlichen Wandgemälde aus dem Campo santo von Pisa vor sich zu sehen — die heiligen Einsiedler und Büßer der Thebais, gebirgauf vertheilt, in ihren verschiedenen Regionen — links der greuliche Höllenrachen mit der Flammenstadt in der Tiefe — darüber, wie auf dem „Triumph des Todes" von Orgagna die Engel aus der Glorie niederschwebend und mit den Teufeln um die in Kindergestalt entschlüpfenden Seelen kämpfend. „Die Luft ist gereinigt, es athme der Geist!" singen im Chore die Engelschaaren, während sie flammende Rosen niederstreuen und die Höllengeister durch die Feuerflocken himmlischer Liebesglut in die Flucht schlagen. Sie erheben sich, Fauslen's Unsterbliches entführend — Gretchen, die langvergessene, naht fürbittend der glorreichen Mutter. So schwebt Faust himmelan, von dem „ewig Weiblichen" emporgezogen.

Dies das Ende des wundersamen Werkes, in welchem wir die frischesten Jugendgefühle des großen Dichters ebenso wie die tiefsinnigen Betrachtungen und seltsamen Grillen seines Alters beisammen finden. An

diesem Werke können wir so recht die Jahresringe am Baum der Göthe'schen Poesie zählen. Schlanken Stammes strebt er im Anfange der Faustdichtung empor; bald rauscht geheimnißvoll unter düster umwölktem Himmel der Sturm durch sein Laub, bald wiegt sich sein Haupt grün-golden in der heiteren, sonnigen Bläue. Endlich steht er nach langen, späten Jahren da, ein knorriger Stamm, ehrwürdig und ernst, ein Wahrzeichen der deutschen Literatur, weithin gesehen und schweigend angestaunt, gleich einer jener uralten, heiligen Eichen im Hain von Dodona, durch deren flüsterndes Laub Orakelstimmen zogen. Commentatoren, meist aus Wagner's, des Famulus, Schule haben ihre Namen zahlreich in die Rinde des greisen Baumes geschnitten — das dichte Gestrüpp einer ganzen Faustliteratur ist ringsherum parasitisch aufgeschossen — aber bis zu den Zweigen und Aesten des Baumes reichen die emporstrebenden Ranken nicht hinauf, und fort und fort flüstert es in den Blättern von ungelösten, unlösbaren Räthseln.

Im ersten Theil hat Göthe die Summe seiner ersten, an Erlebnissen, Gefühlen und Erfahrungen so reichen Lebenshälfte gezogen; Eindrücke drängten sich da den Eindrücken nach; von Straßburg bis Weimar — von der Friederike von Sesenheim bis zur Frau von Stein — von Herder und Merck bis zu dem Verkehr mit Schiller — welche Fälle von Anregungen! Damals wurde noch die Liebe nimmer alt, und auch der Dichter nimmer kalt! Damals war er noch im Stande, seine Ideen im Bilde lebendiger Gestalten und Situationen

zu schauen! Mit Schillers Tode löschte das langgenährte Jugendfeuer auf dem Herde der Göthe'schen Dichtung aus. Mit dem Epilog zu Schillers Glocke, der zur Gedächtnißfeier des verewigten Freundes gedichtet wurde, klangen auch die volleren, ergreifenderen Töne der Poesie Göthe's aus — es wurde stiller um ihn und einsamer. Immer mehr senkt sich jetzt seine Einbildungskraft in das Schattenreich der Allegorie hinab, so in der Pandora, in Epimenides Erwachen ꝛc.; sie verliert den Charakter freier und freudiger Mittheilung. Er sieht sich die Welt scharf und sicher von seiner einsamen Warte an, aber er hält sich sie fern. Seine Bildung wird immer subtiler, aber im gleichen Maße ablehnend. Er kann mit keinem Menschen mehr verkehren, der ihm ganz gewachsen wäre; der tüchtige, aber keineswegs geniale Zelter kann doch nicht als Ersatzmann Schillers gelten, und was sich sonst um ihn bewegt, sind passive Bewunderer, ehrerbietig lauschende Ohren. Die lebendige Anregung, der Stachel des Wetteifers fehlt ihm durchaus. Unter solchen Umständen muß die Gestaltungskraft endlich erlahmen. Es konnte nicht anders kommen, daß die zweite Lebenssumme, die Göthe in den zweiten Theil seines Faust zog, bei aller Mannigfaltigkeit des hereingezogenen Stoffes doch ungleich dürftiger ausfiel.

Faust war eigentlich bestimmt, ein Fragment zu bleiben. Der Held, wie er an Göthe in den 70ger Jahren des vorigen Jahrhunderts herantrat, war der Repräsentant der titanischen Regungen, mit denen sich die Sturm- und Dranggenossen trugen, er war der

Held der Genieperiode und das hochgespannten Individualismus, der die vorherrschende Richtung jener Zeit ausmachte. An des Jahrhunderts ernstem Ende jedoch, da trat das Faustproblem hinter die großen Fragen des Staates, der Freiheit, der Gesellschaft zurück — da war es eigentlich Zeit, mit der Faustdichtung zu schließen. Jetzt, „wo selbst die Wirklichkeit zur Dichtung wurde, wo man den Kampf gewaltiger Naturen um ein bedeutend Ziel vor Augen sah, wo um der Menschheit große Gegenstände, um Herrschaft und um Freiheit ward gerungen" — jetzt wurde das Titanenthum Faust's, des Helden der Göthe'schen Jugend, fast ein Anachronismus. Die Fortsetzung der Tragödie mußte im Ganzen mißlingen, so Hochbedeutendes sie auch im Einzelnen bot — denn sie sprach nicht mehr den Inhalt der Zeit aus. Schon darum gebrach es dem zweiten Theil an innerer Lebenskraft, auch abgesehen davon, daß der Quell der Poesie bei dem alternden Dichter immer spärlicher floß. Die Spuren des Alters sind auch allen Figuren aufgeprägt: Faust selbst wird berechneter und kälter, Mephistopheles' Ironie ist ermattet; Wagner, der nun den Menschenstoff in seinen Retorten chemisch präparirt, ist nicht mehr der behäbige Pedant aus dem ersten Theil, er ist eine satyrische Charge geworden, über deren Bedeutung man nicht klar wird. Ist die wissenschaftliche Menschenfabrikation Wagners eine Parodie auf jene Versuche, das Geheimniß des organischen Lebens durch chemische Analysen zu erforschen? Wer mag es wissen! Deutlicher ist dies, daß in der Arroganz des als Baccalaureus

zurückkehrenden Schülers der subjective Idealismus der Fichte'schen Philosophie parodirt ist. Aber wir müssen es wohl sagen — es freut uns im zweiten Theil nicht das Wiedersehen derjenigen Gestalten, die uns im ersten so vertraut geworden — wenn wir ihnen jetzt näher in's Gesicht sehen, so sind es Masken, leblose Schatten. Je weniger Lebenskraft in den Hauptfiguren selbst liegt, desto reger und geschäftiger huscht und schwirrt das Schattenvolk symbolischer Personificationen umher, denen der Dichter hier den breitesten Raum gegönnt hat. Ein reiches Gedankenleben birgt sich hinter diesen Symbolen, aber es ist das Gedankenleben eines hohen, vereinsamten Geistes, der sich in sich selbst zurückzieht, und nur in geheimnißvollen Andeutungen einen Einblick in die Werkstätte seines Geistes gewährt. Nicht mehr formt der Dichter, wie sein Prometheus in dem schönen Gedicht, Menschen nach seinem Bilde, ein Geschlecht lebensvoller Gestalten, am Schlage seines Herzens beseelt — nur Schemen beschwört er herauf, obgleich er mit feierlichen Vorbereitungen in den tiefsten, allertiefsten Grund, „zu den Müttern" hinabsteigt. Was in seiner Jugend in ihm lebte, das steigt jetzt nur noch wie ein Phantom vor ihm empor — und wie die Gewande der Helena, in Wolken aufgelöst, den Faust umgeben, nachdem ihr Körperliches verschwunden: so ist hier auch das Lebendig-Körperliche der Göthe'schen Poesie dahin, nur ihr Kleid und ihr Schleier ist geblieben, um aber noch immer seinen Geist wie auf Wolken emporzuheben. —

Maler Müller.

Ein Nachtrag zur Charakteristik der Periode der Originalgenie's.

Neben Lenz und Klinger nimmt Maler Müller die hervorragendste Stelle unter den Sturm- und Dranggenossen ein. Seine Schriften wurden 1811 in einer verspäteten, und noch obendrein lückenhaften Sammlung von L. Tieck herausgegeben, ohne daß ihn aber diese Publication der Verschollenheit hätte entreißen können; neuerdings sind jene Dichtungen, die für sein Wesen und seine Entwickelung die bezeichnendsten sind, durch die zweckmäßige Auswahl H. Hettner's in der Brockhaus'schen „Bibliothek der deutschen Nationalliteratur" dem Publicum wieder zugänglicher gemacht.

Friedrich Müller wurde 1750 zu Kreuznach als Kind armer Eltern geboren. Ueber seine Jugend und erste Entwicklung fehlen uns die Nachrichten. Um 1770 kam er nach Mannheim, wo er im Verkehr mit Dalberg, Gemmingen und dem Buchhändler Schwan in denselben Kreis anregender Elemente trat, die später auch erweckend und fördernd auf Schiller wirken sollten. Hier begann sich Müller als Poet zu fühlen und zu regen; die Zeit seines Mannheimer Aufenthaltes (1770—78) war die eigentlich literarisch fruchtbare seines Lebens. Da ent-

standen seine Idyllen, da dichtete er das Faustfragment, dem er die Zuschrift an seinen Manheimer Freund Otto Freiherrn v. Gemmingen voranstellte, da schlug er in Liedern und Balladen die frischen Herzenstöne des Volksliedes an, da entstanden wenigstens die Umrisse seiner „Genoveva", die er dann später in Rom (1781) vollendete.

Im August 1778 hatte Müller die Reise nach Italien angetreten; wir haben ihn fortan in Rom aufzusuchen, wo er bis an das Ende seines Lebens verweilte. Die Resultate seines künstlerischen Strebens, dem Müller nun die Poesie, wohl aus Mißstimmung über seine geringen literarischen Erfolge fast ganz aufopferte, waren eben nicht sehr erheblich. Es blieb darin bei bedeutendem, kühnen Wollen, aber unzulänglichem Können. Mit dem Zeichenstift, der von den inneren Willensacten der Phantasie so recht unmittelbar Zeugniß gibt, wußte sich Müller geistreich und originell auszudrücken; aber bei dem Gebrauch des Pinsels, der den Gedanken erst zur vollen künstlerischen That macht, erlahmte seine Kraft. Er war, so scheint es, ein geistvoller Skizzist, kaum im strengen Sinne Componist, noch weniger Maler. In diesem Urtheile stimmen Kunstverständige überein, die Gelegenheit hatten, ausgeführte Bilder von Müller zu sehen.

Er berührte in seinen Handzeichnungen und Radirungen oft ähnliche Gebiete wie die, auf denen er sich als Dichter versuchte; mehrere interessante Blätter aus der Manheimer Zeit, welche wandernde Musikanten und Bänkelsänger, dann ländliche Hirtenscenen darstellen, bezeugen auch hier seinen Sinn für den Volkshumor und die idyllische Richtung. Ein Probestück im pathetischen Genre ist eine Radirung: Niobe mit zwei ihrer Kinder, vielleicht aus derselben Zeit herrührend, in der Müller sein heroisches Schauspiel „Niobe" schrieb; aber dem Maler wie dem Dichter stand jedenfalls die Derbheit wie auch die

Innigkeit der schlichten Natur näher, als das großartige Pathos.

In Italien fährt ein michelangelesker Zug durch die Bilder Müllers. Er malt unter anderem den Streit des Erzengels Michael mit dem Satan über den Leichnam Mosis nach der Epistel Judä — einen Vorwurf, den nach seiner Meinung Raphael oder Michel Angelo hätte malen sollen. Aber mehr noch hält ihn das Bizarre und Phantastische fest, als solche Stoffe, die eine stylmäßige Auffassung fordern; seine Phantasie lebte sich, wie Hettner bemerkt, so sehr in die Welt des Teufels und der Hölle ein, daß er in der Kunstgeschichte den Spottnamen „Teufelsmüller" davon getragen hat. Fast schien es so, als ob er den Fauststoff, den er als Poet nicht recht bewältigen konnte, als Maler hätte weiter dichten wollen.

Man hat die Erfahrung schon mehrfach gehabt, daß aus halben Künstlern noch ganze Kunstforscher geworden sind, wenn sie zur rechten Zeit über sich klar wurden. Müller betrat auch diesen Weg, ohne aber den Muth zu haben, dem productiven Drange entschieden zu entsagen; so concentrirte er sich denn nach keiner Seite hin und leistete als Kunstschriftsteller auch nur Interessantes, aber nicht Durchgreifendes. Es macht einen wehmüthigen Eindruck, seine verfehlte Carrière zuletzt mit der Beschäftigung eines gelehrten Fremdenführers und Kunstagenten für die Ankäufe König Ludwigs I. von Baiern enden zu sehen. Müller starb als hochbetagter Greis zu Rom im Jahre 1825.

Uns interessirt an Maler Müller zunächst der Dichter, nicht so sehr der Künstler; was über den letzteren mitgetheilt wurde, mag eben nur zur Vervollständigung des biographischen Bildes dienen.

In welcher Beziehung steht nun Müller zu den Bestre-

bungen jener Epoche, an der er sich dichterisch schaffend betheiligte? Er hat mit Lenz und Klinger die Tendenz gemein, die Natur für die Poesie wieder zu erobern, aber er schlägt andere Wege ein als jene. Klinger war in der Empörung gegen einengende Conventionen fast ein verfrühter Schiller, Lenz in der krankhaften Expansion seiner Gefühlswelt ein verunglückter Göthe; beide aber hatten bei aller weiteren Verschiedenheit dies Gemeinsame, daß sie auf dem Boden der Gesellschaft selbst und im Kampfe mit ihr das Recht der Natur und des Genie's verfechten wollten.

Müller legte wohl auch das allgemeine Credo der Sturm- und Drangperiode in seinem Faust mit dem gehörigen Nachdruck, unter Sturm und Blitz und den Geisterschauern der Mitternacht ab, aber die eigentliche Sphäre seines Talentes war eine andere. Am liebsten ging er mit seiner Studienmappe hinaus in's Freie, und erfreute sich an der ungeschminkten Natur dort, wo sie mit der übrigen Welt gar nicht in Berührung kommt, in tiefer Waldstille, oder in dem friedlichen Lebenskreise des Dorfes. So wurde Müller der Idyllendichter der Sturm- und Drangperiode, und übersetzte das weichliche Genre Geßner's in die resolute Kraftmanier der Originalgenie's. An die Stelle der herkömmlichen sentimentalen Schäfer setzte er in seinen mythologischen Idyllen das derbe, naturwüchsige Geschlecht der Faune und Satyrn, die er mit dem köstlichsten Humor zu behandeln wußte; oder er sah sich in seiner nächsten Heimath um, studirte da den Bauer, den Schulzen und den Dorfschulmeister mit der Beobachtungsgabe eines niederländischen Genremalers, und lieferte in seinen pfälzischen Idyllen „die Schafschur" und das „Nußkernen" die ersten Vorstudien zur Dorfgeschichte. Endlich ließ er auch seine Blicke über die Höhen und Burgruinen der vaterländischen Gaue schweifen,

er lauschte dem Wiederklang mittelalterlicher Sagenerinnerung, und holte aus dem Schatze derselben die schönste und ergreifendste Sage hervor — jene echt heimathliche, pfälzische Legende von der heiligen Genoveva.

Diese verschiedenen Bestrebungen geben Müller eine eigenthümliche Mittelstellung zwischen zwei weit auseinander gerückten Epochen, dem Rococo und der Romantik in der deutschen Literatur. In seiner biblischen Idylle: „Adam's erstes Erwachen und erste selige Nächte" streift er noch stark an Klopstock und Geßner, während er in seiner bedeutendsten dramatischen Dichtung: „Golo und Genoveva" schon einem Ludwig Tieck vorgearbeitet und vorempfunden hat. Er, der der Schäferpoesie seiner Zeit den Zopf abschnitt, besaß auch die Wünschelruthe für die Schätze der mittelalterlichen Poesie.

Müller war ein Romantiker lange vor der Zeit, ehe die Vorliebe für das Mittelalter Mode wurde, aber er verband mit dieser Richtung die Kraftmanier der Sturm- und Drangperiode; auch auf die Burgzinnen pflanzte er das Panier der Originalgenie's auf. Für uns ist jene kraftlos-weichliche Empfindelei der späteren, schulmäßigen Romantik längst ein zweites Rococo geworden; die minniglichen Burgfräulein, die im Schimmer der Abendröthe die Harfe schlagen, erscheinen uns ebenso veraltet, wie die bucolischen Flötenvirtuosen Damon und Myrtill von ehedem. Müller hat noch nichts von der Süßlichkeit und nachtwandlerischer Ueberreiztheit dieser Richtung, ebenso wenig von der tendenziösen Vorliebe für das Mittelalter, welche erst die Literatur der Restaurationszeit kennzeichnet. Er verhält sich zu seinem Stoff mit der lauteren Unbefangenheit des echten Dichters, und bewahrt sich durchaus den Sinn für Energie der Darstellung, der später der romantischen Schattenpoesie so ganz abhanden gekommen ist.

Gerade solche Naturen, die Entlegenes in sich vereinen, an weit auseinandertretende Literaturepochen zugleich anknüpfen, finden nicht die Handhabe, auf ihre Zeit zu wirken. Wenn das, was in ihnen vorbereitet lag, zur wirklichen Geltung kommt, sind sie schon verschollen und die Wogen der literarischen Bewegung schlagen über ihrem Haupte zusammen. Müller wäre, wie wir sahen, der gehaltvollste deutsche Idyllendichter geworden, aber er kam nach der Epoche der Idylle und gar zu früh vor jener der Dorfgeschichte; er war berufen, ein echt romantischer Dramatiker zu werden, aber in seiner Zeit lag noch nicht das Stimmungselement und die Empfänglichkeit für romantische Stoffe. Dazu kam bei ihm ein zweifelhaftes Geschenk des Schicksals, die Doppelbegabung für Poesie und Malerei. Italien hielt ihn später im Zauberbann der Kunst fest: aber er wurde doch kein bedeutender Maler, und verlor andererseits über dem dauernden Aufenthalt in Rom den literarischen Zusammenhang mit Deutschland.

Bei Talenten dieser Art, die sich von dem Höchsten nur durch wenige Schritte, durch einen schmalen Zwischenraum getrennt fühlen, der aber, so schmal er sein mag, doch ein Spalt und eine Kluft ist — da ist der Drang des aufquellenden Gefühls um so größer, das Schwelgen in den inneren Möglichkeiten des zu Schaffenden. Müller gibt solchen Stimmungen wiederholt einen starken und vollen Ausdruck; so insbesondere in der Zuschrift des Faustfragments an den Freiherrn von Gemmingen:

„Wir sollen und müssen eben hinaus, wenigstens mit unserem Herzen, in die Fremde. Es gehört mit zu unserem Wesen, wie die Bienen über Thal und Auen die Schöpfung zu durchwandern, um tausend neue Schätze zu finden, wo die Liebe mit allmächtiger Ruthe anschlägt; nicht immer mit dem Gedanken an einem Herde zu hausen, wär's auch nur dann und wann Bewe-

gung und Ausbruch der Gluth zu geben, die sonst auf eins verschlossen unser Herz endlich ganz verzehrte. Fühlen wir doch oft den süßen Drang zum Schaffen! Und mit welchem Entzücken freuen wir uns der vollendeten Schöpfung, der Erholung darnach, wenn die verschlossene Seele, durch Imagination geöffnet behaglich ihre Fülle entläßt, wie nach segensreichem Gewitter, das in üppigem Umfangen die lechzende Natur wieder erquickt."

Es hat aber etwas Bedenkliches an sich, dieses Poetisiren über die Poesie; mehr Werth als solch' eine unbestimmte Ausdehnung des Gemüths hat die Concentration auf einen bestimmten Stoff, den man mit gestaltender Kraft zu erfassen vermag. Diese Kraft fehlte Müller, da er sich an die Gestalt des Faust heranwagte, deren Schatten ahnungsvoll und alle Fibern erregend durch den Kreis der Stürmer und Dränger hindurchschritt. Er wußte, wie er sagt, noch nicht, daß Lessing und Göthe beide an einem „Faust" arbeiteten, als ihm der seinige zum Niederschreiben interessant wurde. Faust war ihm seit seiner Kindheit einer seiner Lieblingshelden, „weil er ihn gleich für einen großen Menschen nahm; einen Menschen, der alle seine Kraft gefühlt, gefühlt den Zügel, den Glück und Schicksal ihm anhielt, den er gern zerbrechen wollt'; der Muth genug gehabt, sich in Liebe an einen Teufel zu hängen, der ihm offen und vertraulich entgegentritt." Es gibt Momente im Leben, so fährt Müller fort, „wo das Herz sich selbst überspringt, wo der herrlichste, beste Mensch, trotz Gerechtigkeit und Gesetzen, absolut über sich selbst begehrt. Von dieser Seite griff ich meinen Faust!"

Verweilen wir einen Augenblick bei den einleitenden Scenen. Die Handlung beginnt in der Ruine einer verfallenen, mit Schutt überwachsenen gothischen Kirche. In mitternächtiger Stunde haben sich da die Teufel versammelt, eigentlich ein Convent von diabolisirten Originalgenie's. Lucifer spricht

mit Hohn und Verachtung über die Kraftlosigkeit und Entnervung des Menschengeschlechtes; es lohne sich der Mühe nicht mehr, den Teufel unter diesen „vermatschten Weltkindern" zu spielen, die „nicht'mal volle Kraft zum Sündigen übrig haben," sich mit diesen „Dampfseelen" zu hunzen, die weder für Himmel noch Hölle geschaffen sind. „Wären es noch starke Kerl', die uns mit ihren Tugenden zu schaffen machten, oder ganze Schufte, angefüllt vom Wirbel in die Zehe herab von Mordsucht und Gift der Hölle!" So ist aber auch das Böse da oben schlaff und mittelmäßig, wie alles andere! Die Berichte Mogols des Goldteufels, Cacal's des Wollustteufels, ja sogar Atoli's und Babillo's, des Literatur- und Malerteufels bestätigen diese pessimistische Ansicht Lucifers. „Keinen einzigen großen Kerl zu finden! Seht ihr, wohin das gekommen ist! Ein Generalbankerott!" Schon will er sein Scepter zerbrechen und mit eins seiner Höllenherrschaft über die Welt entsagen, da tritt Mephistopheles auf, das Höllengenie, der verspricht ihm einen „festen, ausgebackenen Kerl", einen wirklich großen Mann zu stellen. Das ist Doctor Faust.

Wir finden ihn in seiner Studirstube, in tiefes Nachsinnen versunken. Der erste Monolog desselben enthält gleichsam schon die Quintessenz der Fauststimmung; das drangvolle Ungenügen des Menschengeistes in seinen höchsten Ansprüchen und Forderungen ist hier stark und ergreifend ausgedrückt.

Da müßt' es endlich hinkommen! Alles oder gar nichts! . . . Lieber aller Bequemlichkeit beraubt, nur die Kraft das auszuführen, was ich nahe meinem Herzen trage, die Belebung dieser aufkeimenden Ideen, was ich mir in süßen Stunden erschaffe und das doch unter Menschenohnmacht dahinsterben muß wie ein Traum im Erwachen. Daß ich mich so hoch droben fühle und doch nicht sagen soll: Du bist alles, was Du sein kannst! Hier, hier steckt meine Qual. . . . Mit wie viel Neigungen wir in die Welt

treten! Und die meisten, zu was Ende? Sie liegen von ferne erblickt wie die Kinder der Hoffnung, kaum in's Leben gerückt; sind verklungene Instrumente, die weder begriffen noch gebraucht werden; Schwerter, die in ihrer Scheide verrosten. Warum so grenzenlos an Gefühl dies fünfsinnige Wesen? so eingeengt die Kraft des Vollbringens? Trägt oft der Abend auf goldenen Wolken meine Phantasie empor, was kann, was vermag ich nicht da! wie bin ich der Meister in allen Künsten, wie spanne, fühl' ich mich hoch droben, fühl' in meinem Busen aufwachen all' die Götter, die diese Welt in ruhmvollem Lose wie Beute unter sich vertheilen! Der Maler, Dichter, Musicus, Denker, alles was Hyperion's Strahlen lebendiger küssen und was von Prometheus' Fackel sich Wärme stiehlt: möcht's auch sein und darf nicht; übermann' es ganz unter mich in der Seele, und bin doch nur Kind, wenn ich körperliche Ausführung beginne; fühle den Gott in meinen Adern flammen, der unter des Menschen Muskeln zagt. Für was den Reiz ohne Stillung? O, sie müssen noch alle hervor, all' die Götter, die in mir verstummen, hervorgehen hundertzüngig, ihr Dasein in die Welt zu verkünden! Ausblühen will ich in alle Ranken und Knospen! So voll, voll! Es regt sich wie Meeressturm über meiner Seele, verschlingt mich noch ganz und ganz. Wie dann? Soll' ich's wagen, danach zu tasten? Es ragt über mir und bildet sich in den Wolken ein Colossus, der das Haupt über den Mond streckt. Ich muß, muß hinan! Du Abgott, in dem sich mein Inneres spiegelt! Wie ruft's? Geschicklichkeit, Geisteskraft, Ehre, Ruhm, Wissen, Vollbringen, Gewalt, Reichthum, alles, den Gott dieser Welt zu spielen — den Gott!

Soweit der Anfang der Dichtung.

Der leitende Grundton, so voll und kräftig er da angeschlagen ist, wird leider in dem weiteren Verlaufe nicht festgehalten; der Dichter läßt seinen Gegenstand bald von der Höhe der Idee in das Treiben gemeiner Alltäglichkeit hinabsinken. Faust ist bei den Studenten ein populärer Professor, aber bei Juden und Handwerkern ein verrufener Schuldenmacher, zudem ein Spieler — kurz ein ächtes, verlumptes Genie. Die Ränke

eines halbgelehrten Charlatans, der eben so beschränkt als niederträchtig ist, bringen Faust auf das Aeußerste; es fragt sich aber, ob dies schon Grund genug sei, sich dem Teufel zu übergeben? Um Mitternacht, im dunklen Wald am Kreuzweg, macht er seine Beschwörungen, wie Lewes sagt, „mit einem Apparat wie Kaspar in der Wolfsschlucht." Die Scene mit den sieben Teufeln, die nach einander aus der Erde aufsteigen, erinnert an das Puppenspiel und an Lessing; der siebente Geist ist endlich Mephistopheles. Es bringt dem Ungenügsamen, nicht zu Ersättigenden eine neue Welt aus der Tiefe herauf. „Blick' in mein Aug', was siehst du darin? Eine neue Schöpfung, bisher dir alles fremd. Wo deine Sonne dir aufsteigt und niedersinkt, findest du nichts dergleichen; denn ich schließ' in meinem Blicke wie in einem Reif die Welt!" Faust sinkt in magischen Schlummer und gibt Mephistopheles Gelegenheit, in einem seltsamen Monolog seine eigentlichen Absichten zu offenbaren:

„Auf Mephistopheles! Erfülle, was du dir so lang entwarfst — führ' aus den süßen Wunsch, ein Geschöpf habhaft zu werden nach deiner Neigung, anzuschließen an dein Herz mit diamantenen Ketten! Zu dunkel, zu dunkel alles drunten! Muß mir was aus der Oberwelt herabgreifen. Ach süßer Gedanke! Und doch . . . wehe! mich durchschneidet's siebenfach wie des Rächers Schwert. Dann! dann! wenn ich, ganz Teufel, wieder zerstören muß, was ich jetzt aufgebaut, gezüchtigt bin das mit Lust zu quälen, was ich jetzt liebe. . . . Will nicht daran gedenken, ehe die Wonneminuten dahin sind!"

Ein Teufel, der liebt, der ausdrücklich sagt, daß „verschlossene Liebe" seine eigentliche Pein sei, ist doch eine der seltsamsten Phantasiegeburten, welche die Sturm- und Drangperiode erzeugt hat. Er erinnert in bedenklicher Weise an Bertram in der Oper „Robert der Teufel", der aus purer Vaterliebe seinen Sohn zur Hölle führen möchte.

Einen ungleich reineren und erfreulicheren Eindruck, als dieses Faustfragment, macht auf uns Müllers Hauptdichtung, „Golo und Genoveva."

In diesem Schauspiel gibt uns der Dichter nicht eine dramatisch concentrirte Handlung, sondern ein farbenreiches Bild in kleineren Bildern, die buntcolorirte Welt des Mittelalters in ihrer ganzen Breite, die sich eigenthümlich um den Legendenstoff gruppirt. Es athmet aus dieser Dichtung eine Freude an der Vielgestaltigkeit des Lebens, nicht minder frisch und anregend, wie im „Götz von Berlichingen." Man fühlt es förmlich, wie in jenen beiden bedeutendsten Schauspielen der Sturm- und Drangperiode die dramatische Muse wieder in's Freie geführt wird, nachdem sie sich so lange nur in geschlossenen Räumen bewegt hat. Dies war ein wesentlicher Fortschritt, wenn auch nicht in der Kunstform, so doch in der sinnlichen Belebung des Drama's. Lessing verstand sich auf die dramatische Oekonomie, wie kein Dichter vor und nach ihm. Aber es war dies ein etwas knapp zugemessener, beinahe schon knickeriger Haushalt: Müller erging sich dagegen gleich dem jungen Goethe in einer fröhlichen Verschwendung, vergeudete aber freilich dabei sein dramatisches Vermögen.

Der Dichter hat uns in der „Genoveva" eine Doppelgeschichte vorgeführt, wie Goethe in seinem Götz neben den Erlebnissen und Schicksalen des wackeren schwäbischen Ritters den Roman von Weislingen und Adelheid einhergehen ließ. Beinahe ebenso tritt bei Müller an die Seite des legendarischen Vorganges von Golo und Genoveva die düstere Geschichte von Mathilde von Wallrod; sie bildet mit dem unheimlichen Helldunkel sinnbestrickender Affekte den wirksamsten Gegensatz zu der Glorie, die sich immer reiner und lichter um das Haupt der Heldin webt.

Genau genommen, ist Golo die Hauptperson des Stückes. Die Schilderung seiner aus stiller Schwärmerei emporwachsenden Leidenschaft, die sich endlich zu dämonischer Höhe und Wildheit steigert, ist wahrhaft bewunderungswürdig. Da er hört, daß Genoveva ihrem Gatten Siegfried in den Mohrenkrieg folgen will, da macht sich sein gepreßtes Gefühl zuerst Luft. „Ha, daß ihr's doch Siegfried gewährte! Ich glaube, mir wäre dann auf einmal wieder wohl, gesund und stark. . . . Dort könnt' ich mich zeigen! O Sonne! Was für ein Leben! Wenn Kampfrosse an Kampfrossen stöhnten im Getümmel der Schlacht, wie in Oceans Stürmen ich mich vor ihr verlöre, vor ihren Augen den Preis zu erlangen! Der Ruhm liegt zu ihren Füßen und sie schreitet stolz wie eine Göttin darüber hin . . . O ginge sie doch mit dahin! Ich flög' ihr bald nach wie ein Adler des Himmels, nach über Berg und Thal!" Doch Genoveva bleibt daheim, unter der Obhut Golos, in der himmlisch reinen Anmuth ihres Wesens eine wachsende Qual für sein pochendes Herz. Anfangs will er die Leidenschaft noch ehrlich niederkämpfen. „Fort ist nun Siegfried, jetzt bin ich allein hier in Pfälzel. Vermögen, Ehre, alles mir anvertraut, seinen Schatz, sein Glück, seine Ruhe. Golo, die Hand auf's Herz: was willst Du? Könntest Du je Dich vergehen? . . . Nein! Viel lieber alles dulden und leiden . . . Lieb' ich sie denn? Und wär's auch, rein! Kein and'rer Gedanke beflecke jemals meine Seele. Daß ich ihr wohl will von ganzem Herzen, daß mich so verlangt nach ihrer Gegenwart, daß ich Wehe trage, wenn ich mich von ihr entferne, daß ich mich erquicke an ihren Spuren: das sei es auch alles, reine Anbetung, wie die Liebe zum schönsten Gestirn, dem man für seine Schönheit dankt." Aber vergebens alle diese Vorsätze; so wie den Hirsch nach der Quelle, zieht

es ihn fort und fort nach ihrem Anblick. Wo sie gewandelt und die süße Luft geathmet, da möchte er begraben sein; „mein Leib wird dann," so ruft er aus, „nicht in Staub zerfallen, alle meine erstorbenen Adern werden in ein neues Leben zurückdringen und wie Blumen durch die Erde zu dieser Luft emporschießen!"

Mathilde, das unheimliche Weib voll verbrecherischer Energie, tritt nun als aufstachelnder Dämon ihm zur Seite. Sie ist seine Mutter, ohne daß Golo es weiß; sie hegt Liebe für ihn, wie die Wölfin für ihr Junges, dem sie das Lamm zur Höhle hineinträgt, um jenes im Würgen zu üben. Scheint er ihr doch so, als wären manche Menschen von der Natur wirklich für die Zähne des anderen bestimmt... Und ihr armer Junge, der sich so ganz verzehrt, wie ein Baum versengt über der Flamme! Sie kann's nicht länger ansehen, sie muß Rath schaffen. Unter Mathildens Einfluß sehen wir nun den Schwärmer zum Wütherich herauswachsen; aber der teuflische Plan, Genoveva seiner Lust zu überliefern, scheitert an der reinen, stillen Seelenhoheit seines Opfers. Golo knieet vor der Eingekerkerten, er beschwört sie: „beuge diesen Felsensinn, der uns beide zu Grunde richtet! Wenn das Tugend ist, Genoveva, so weine der Himmel, daß es Tugend gibt, die den Unglücklichen verstößt! In der letzten Stunde wirst Du ohne Trost bleiben, werden Golo's Leiden schwer vor Dir stehen!" In der weiteren Steigerung dieser Scene erlahmt allerdings die Kraft des Dichters, die für die höchste Anspannung der Leidenschaft nicht überall ausreicht. Von jenem Moment an, wo Golo in äußerster Wildheit das Kind vom Stroh in die Luft reißt und es gegen die Mauer zu schleudern droht, wird die Behandlung ganz opernhaft. Das plötzliche Umspringen aus der kernigen Prosa in die duettartige Reimform ist ein seltsames Auskunftsmittel für die dramatische Unzulänglichkeit dieser Stelle.

Die freche Schandthat Golo's ist zu weit gegangen, als daß sie nicht vollendet werden müßte. „Laß Schuld tragen," ruft er aus, „wer schuldig ist; ich war lange schon ein verstümmelt' Werkzeug, zu richtigem Gebrauch verdorben. Begrabt sie doch tief! Fort mit ihr, fort! Verbrennt sie mit Feuer, ihre Augen, die mich irregeleitet. . ." In sehr bedeutender Weise ist der Seelenzustand Golo's geschildert, wie die Mörder ihm die falsche Nachricht von dem vollzogenen Blutbefehl bringen; es dünkt ihm, die Erde rege sich unter ihm und die Hölle lodere herauf. Seine starke Natur wehrt sich im wilden Kampfe gegen das ungeheure Schuldbewußtsein, das ihn belastet; endlich richtet er sich im letzten Augenblick mannhaft empor und stirbt statt des Schächertodes, der ihm bereitet werden sollte, den würdigen Tod eines Ritters. Waldhorntöne tragen die klagende, volksliedartige Weise herüber, die gleich einem Refrain durch das Stück zieht:

Mein Grab sei unter Weiden,
Am stillen dunklen Bach!

Es würde uns zu weit führen, die episodischen Gestalten alle zu beleuchten, die sich um diesen Kern der Handlung gruppiren. Die Abgeschmacktheit des gelehrten Baders Heinrich ist allerdings zu breit ausgemalt, beiläufig so, wie die Absurdität des schurkischen Pedanten Knellius im Faustfragment; aber welche kernhafte Biederkeit liegt in dem Charakter des Schloßhauptmannes Adolf, des Bruders der verbrecherischen Mathilde, — und was für einen Hintergrund romantischer Waldpoesie hat allein die Gestalt des Dragones, der am Vogelherde das Remedium gegen die Gebrechen der Welt findet, im Frühjahr seine gefiederten Gefangenen wieder freiläßt und ganz glücklich ist, wenn in der Wildniß von einer

Buche herunter eine Amsel das Salve regina ihm zusingt, das er sie im letzten Winter gelehrt! Alles, was zur charakteristischen Farbe des Zeitalters gehört, finden wir hier beisammen: es blitzen die Lanzen, es glänzen die Rüstungen, um Ritterburg und Feldlager schaart sich ein buntes, reichbewegtes Leben, und helle Waldhörner schmettern durch den hallenden, grünen Wald, der in seinem tiefsten Innern in schützender Höhle ein ungeahntes, heiliges Geheimniß birgt. Auch die geistigen Mächte, die das Mittelalter bewegten, scheinen sichtbarlich hereinzuwirken. Wenn Genoveva ihren Schmerzenreich in tiefer Waldeinsamkeit die Hände zu Dem erheben läßt, dem die Wälder lobsingen und vor Dem die Tannen auf den Felsen sich neigen, so ist es, als ob der Himmel selbst über der rührenden Gruppe sich öffnete, sowie aus den Flammen, in denen Wallrod sich über der Leiche Mathildens verbrennt, die Gluthen des Abgrundes mit emporzuzischen scheinen. Dennoch wirkt das Ganze trotz der legendarischen Grundlage und der gelegentlich sich äußernden christlichen Empfindungsweise durchaus rein-menschlich und ist fern von jedem Zusatz des Mystischen und Wunderbaren.

Man merkt es der „Genoveva" von Maler Müller doch sehr zu ihrem Vortheile an, daß diese dramatische Dichtung in der kräftigenden Nähe des „Götz von Berlichingen" entstanden ist. Bei aller Formlosigkeit und den Auswüchsen des Kraft- und Geniestyls, die da auch nicht fehlen, ist das Stück doch im innersten Kern gesund und die spätere „Genoveva" von L. Tieck verhält sich zu demselben wie eine Blume aus Wachs zu einer frischen Waldblüthe voll aromatischen Duftes. Ein Zug nachgekünstelter Mönchsphantasie geht in unerfreulicher Weise durch die Tieck'sche Dichtung. An der Stelle der psychologischen Schilderung der Leidenschaften, die bei Müller

so wahr und ergreifend ist, begegnen wir hier einer Reihenfolge von traumhaft verklingenden lyrischen Stimmungen in zierlichen Octaven und anderen Reimmaßen, und der heilige Bonifacius, der als Prologus und Chorus durch das Stück hindurchschreitet und zuletzt ein von ihm verfaßtes Sonett mit den Schlußworten: Ora pro nobis sancta Genoveva! recitirt, sorgt für die nöthige erbauliche Stimmung. Tieck hat mit dieser Dichtung seinem Freund Friedr. Schlegel eine ganz besondere Freude gemacht; bei ihm war allerdings jenes Katholisiren nur literarische Liebhaberei, während es bei Schlegel die ernste Consequenz der Rückkehr zur alleinseligmachenden Kirche hatte. Eines bleibt aber doch gewiß — und das hätte Tieck und seine Freunde und Brüder in der Romantik beherzigen sollen, — daß in der Poesie nichts bedenklicher sei, als die Trennung der Phantasiewelt von der unmittelbaren Empfindung: sie führt zum mindesten zur unbewußten Lüge, wenn nicht noch weiter. Kaum gibt es einen größeren Gegensatz, als hier dieses Geschlecht von literarischen Kennern, das fast nur mit dem ästhetischen Feingefühl dichten, seine ausgebreitete Receptivität auch produktiv verwerthen wollte, und dort die Stürmer und Dränger der 70er Jahre, die in ungebärdiger Schaffenslust der Natur die Zügel schießen ließen, und wenigstens eines für sich hatten, die unumwundene Aufrichtigkeit dessen, was sie producirten. Maler Müller regt zunächst zu dieser Vergleichung an, da wir ihn wenn auch auf einem anders eingeschlagenen Wege, auf einem Punkte mit den Romantikern zusammentreffen sehen.

Von

Gottsched bis Schiller.

Vorträge

über die

classische Zeit des deutschen Drama's

von

Joseph Bayer.

Zweite mit Zusätzen und Ergänzungen versehene Ausgabe.

III. Theil.

Prag.
Druck und Verlag von Heinr. Mercy.
1869.

Das Recht zur Ueberſetzung wird vorbehalten.

Inhalt.

Seite

I. Die Dioskuren der deutschen Literatur: Allgemeines Charakterbild Friedrich v. Schillers. Seine Stellung und sein Gegensatz zu Göthe 1

II. Die Jugenddramen Schillers:

A. Die „Räuber" 36

B. „Fiesco" 66

C. „Cabale und Liebe" 86

III. Schiller's „Don Carlos" 103

IV. Schiller als Denker 155

V. Die Wallenstein-Trilogie 181

VI. Schiller's Dramen aus der Zeit seines fertigen Kunststyls:

A. Die „Braut von Messina" 222

B. „Maria Stuart" 237

C. Die „Jungfrau von Orleans" 258

D. „Wilhelm Tell" 287

E. Schiller's dramatische Fragmente; die letzte Zeit seines dichterischen Schaffens 302

Anhang. — Bemerkungen über die dramatische Dichtung in Oesterreich 329

I.

Die Dioskuren der deutschen Literatur.

Allgemeines Charakterbild Friedrich v. Schiller's. Seine Stellung und sein Gegensatz zu Göthe.

Ich trete in diesem Theil meiner Vorträge an die hohe Gestalt Friedrich Schiller's heran.

Kein Stoff ist dem Deutschen geläufiger — keiner ist häufiger durchgesprochen worden — und so scheint beinahe eine Entschuldigung nöthig, wenn man nochmals darauf zurückkommt. Aber vielleicht bedarf es derselben auch nicht. Ist doch der Aufblick zu den Höhepuncten der deutschen Literaturgeschichte der reinste Gewinn, den die deutsche Nation bis jetzt von ihrer Entwicklung hat. So kräftig, so hoch hat sich der Baum unserer Dichtung erhoben, daß die Früchte der That auch, wir dürfen es hoffen, zwischen seinem vollen, grünen Laube reifen werden. In dieser Erwartung wollen wir von Zeit zu Zeit den prophetischen Stimmen lauschen, die bedeutungsvoll durch seine Zweige

ziehen. Und wo wäre der Dichter, bei dessen Poesien man eher dieser Aufforderung zur That gedächte, als Schiller? Wo ist einer, dessen Leben, Ringen und Schaffen ein größeres Vertrauen zu dem begeisterten Aufschwung, zu dem Vorwärtsdringen der deutschen Natur erweckte?

Wir halten gewöhnlich das monumentale Bild Schiller's in unserer Idee fest, wie er sich Göthe zugesellt und mit ihm gemeinschaftlich nach dem Kranze des deutschen Dichterruhmes greift. Hier hat die Gestalt unseres Dichters die Glorie der Vollendung, sie hat jeden Zeugen irdischer Bedürftigkeit ausgestoßen. Aber nicht mit diesem Eindruck des Abgeschlossenen, des Vollendeten wollen wir hier beginnen. Rufen wir vielmehr alle jene Zeugen der irdischen Bedürftigkeit auf, damit sie dem Dichter zum Ruhme bekennen, welch' widerstrebenden Stoff er zu bewältigen, zu überwinden hatte, ehe er zu dieser Höhe emporstieg. Schiller ist ein Dichter der sittlichen Kraft, der in ernstem Kampfe um die Achtung der Mitwelt ringen mußte, ehe ihm die Liebe der Nachwelt entgegenflog.

Eigenthümlich, ja geradezu schmerzlich wirkt der Eindruck der ersten Begegnung Göthe's und Schiller's. Die Scene spielt im großen Schulsaale der Karlsakademie, die eben am 14. Dec. 1779 ihren Jahrestag feierte. Der Herzog Karl August von Weimar und sein Günstling Göthe kehrten gerade von einer Schweizerreise zurück, die incognito unternommen worden war, und fanden, ohne daß eben das letztere auf-

gehoben wurde, in Stuttgart ehrenvollen Empfang. Wie natürlich, mußte den distinguirten Gästen vor allem die Karlsschule gezeigt werden, nach dem Bedünken des Herzogs von Württemberg die glänzendste Schöpfung seiner sonst so leeren, unbedeutenden Regierung. Die Prüfungen waren eben beendigt; nun sollte die feierliche Preisvertheilung folgen. Das Schulfest begann. Karl August, der den Namen eines Baron Wedel angenommen hatte, stand zur Rechten, Göthe zur Linken des Herzogs Karl. Da trat unter jenen, welche Prämien erhielten, auch der Eleve Friedrich Schiller vor. Er erhielt einen Preis aus der practischen Medicin, einen zweiten in der Materia medica und einen dritten in der Chirurgie. Um den vierten Preis, den in der deutschen Sprache und Schreibart, mußte er mit anderen Eleven, die gleich vorzügliche Calcüls hatten, nämlich mit Elwert, Pfeiffer und Hoven concurriren, und das Loos entschied gegen ihn zu Gunsten Elwert's. So oft er einen Preis erhielt, mußte er demüthig an den Herzog herantreten, und ihm den Rock küssen. Er war eben nur einfacher Eleve, nicht von Adel, sonst wäre er zum Handkuß zugelassen worden.

Wer war Elwert, der Schillern damals den Preis in deutscher Sprache und deutschem Styl abgewann, ihm, der damals schon seit etwa zwei Jahren an den „Räubern" arbeitete? Wir wissen es nicht, und es geht uns auch wenig an. Aber Göthe ahnte es gleichfalls nicht, daß ihm in dem unbeholfenen, linkischen

Eleven Schiller, den er vielleicht kaum eines flüchtigen Blickes würdigte, der einzige ebenbürtige Concurrent gegenüberstand, der berufen war, mit ihm dereinst um den Preis auf dem höheren Felde deutscher Dichtung zu werben. Göthe hatte zu viel mit Sereniſſimus zu thun, mußte ihn deſſen verſichern, wie inſtructiv und merkwürdig ihm der Aufenthalt in Stuttgart ſei — da konnten ſich die Augen der beiden Dichter nicht treffen, die Etikette und der Standesunterſchied, der ſie trennte, war ein ſchlechter Leiter für den Funken der Verſtändigung. Göthe verließ den Prüfungsſaal, und dachte nicht weiter an jenen Studioſus der Medicin, der mit dem Namen „Schiller" aufgerufen worden war.

Welch' ein Gegenſatz zwiſchen den beiden Dichtern, die einander vorerſt auf ſo ungleichem Platze gegenüberſtehen! Göthe war damals auf der Höhe ſeiner Erfolge. Ueberall zog er magiſche Kreiſe um ſich, die Sympathie flog ihm nur zu. Männer und Frauen waren in ihn verliebt, Jakobi, Heinſe, ſelbſt der ältere Wieland ſchwärmten ihn an, ſogar ſeine Tollheiten und Launen wurden als eine tiefe Nothwendigkeit in ſeiner genialen Natur mit Andacht angeſtaunt. Ein um das andermal heißt er das außerordentlichſte Geſchöpf Gottes, der herrliche Jüngling, der vom Wirbel bis zur Zehe Genie und Kraft und Stärke ſei, der ſchöne Hexenmeiſter mit ſchwarzem Augenpaar und Götterblicken, gleich mächtig zu entzücken und zu tödten.

Seine merkwürdigſte Eroberung macht er in Wei-

mar. Dort beherrscht er im Handumdrehen den ganzen Hof, macht dort, wie es ihm beliebt, schön Wetter und Regen. Er ist nicht blos der Günstling, sondern der nächste Freund seines Herzogs, sie duzen einander in vertrauten Stunden, und sind nicht selten Stuben- und Schlafgenossen. Und ihm nun gegenüber der linkische unansehnliche, schülerhaft befangene Eleve der Karlsschule, der, der Sohn eines subalternen Dieners, mit innerem Widerstreben um seines Vaters willen das ihm aufgedrungene Gnadenbrot ißt, während Göthe, der Sohn eines angesehenen Reichsstädters, aus freier Wahl sich einem Fürsten zugesellt, mit dem beruhigenden Gefühl, jeden Augenblick wieder einspannen lassen, und nach Frankfurt zurückfahren zu können. Schiller kommt aus der strengen Hut eines kleinbürgerlichen, patriarchalischen Hausregiments unter die Zucht der Schule, von da unter die militairische Disciplin der Akademie — wo der Trommelschlag durch seine Ideen fährt und das Rechtsum des Sergeanten ihn aus einer Lehrstunde in die andere commandirt. Wie anders sieht dagegen die Knabenzeit Göthe's mit den kleinen Romanen und Abenteuern aus, die schon da ihren Anfang nehmen, wie anders seine Universitätsjahre mit ihrer mehr als akademischen Freiheit! Das eigentliche Ziel derselben, das Doctorexamen, erscheint da nur als eine unbedeutende Episode, die Hauptscenen spielen bei den Annetten und Friederiken. Und wie völlig verschieden ist auch das Verhältniß, in welchem bei beiden Dichtern der poetische Drang zu der Wirklichkeit stand,

die sie umgab! Bei Göthe war das Dichten nur die Ergänzung eines an Poesie schon reichen Lebens, bei Schiller die heimliche Flucht aus einer aller Poesie feindlichen Wirklichkeit. Wenn Göthe mit einer Brust voll Frühlingslust sang, sowie der freie Vogel, der in den Zweigen wohnet, so ergriff Schiller die Feder zum Dichten etwa so, wie der Gefangene die Feile heimlich hervorholt, um durch die Gitterstäbe seines Kerkers zu fahren. Es ist bekannt, welchen lebhaften Antheil Karl August an dem dichterischen Schaffen seines Freundes nahm, obgleich er wohl nicht so viel davon verstehen mochte; wie er nicht Ruhe ließ, bis ausgestrichene Verse in Göthe's Manuscript wieder hergestellt wurden u. dgl. mehr. Aber von Schiller ist es nicht minder bekannt, daß er verstohlen bei nächtlicher Lampe im Krankenzimmer dichtete, jeden Augenblick einer Untersuchung gewärtig, daß er von dem Herzog, der selbst wohl visitiren kam, ängstlich sein Manuscript verbergen mußte, und dieser ihm endlich verbot, etwas Anderes, als medicinische Abhandlungen drucken zu lassen.

Wir sehen hier zwei völlig verschiedene Lebensbahnen angelegt. Die eine geht gerade aus, aber über Stock und Stein, und in steilem Aufwärtsschreiten nach oben — die andere windet sich bequem in der Fläche hin, mit mancherlei Abschweifungen und Nebenwegen, wie ein reizender Irrgarten in einem großen, weiten Park.

Schiller's dichterische Individualität stärkt sich im

Kampfe des Lebens, sie läutert und festigt sich immer mehr und mehr — während Göthe's Wesen, durch wenig äußern Widerstand aufgerüttelt, sich ganz behaglich und langsam in die Widersprüche und Grillen seiner Natur hineinspinnt.

Der außerordentliche Zauber, den der junge Göthe ausübte, ist für uns eine bloße Tradition geworden; Wunder und Zeichen der Art sind nur für die Zeitgenossen da — wir Anderen haben davon blos den Bericht. Das Bild des Jünglings nach dem Portrait der Angelica Kaufmann ist längst verblaßt — die strengeren, herberen Züge des vorgerückten Alters, das in sich gekehrte, ablehnende, dictatorisch-starre Wesen, das sich „hinter die Fortificationslinien seiner Existenz zurückzieht" — dies ist der specifische Göthetypus, der sich der allgemeinen Vorstellung ein für allemal eingeprägt hat. — Umgekehrt ist es bei Schiller. Der erste Eindruck, den er machte, war ein ungünstiger. Er hatte wenig Glück bei den Frauen, obgleich er später ein Lieblingsdichter derselben geworden ist — das drückende Gefühl der Abhängigkeit ließ nicht jenes freie unbefangene Wesen bei ihm aufkommen, das die Herzen im Augenblicke gewinnt. Nur wer ihn sehr genau kannte, wer einen Einblick in sein innerstes Wesen gewann, vermochte ihn zu lieben und mußte es dann wohl. Der Nachwelt dagegen ist seine dichterische Individualität die bei weitem sympathischere, und er nimmt in dem weltlichen Heiligencult der deutschen Nation entschieden den ersten Rang ein. So haben

unsere beiden größten Dichter im Pantheon der Unsterblichkeit ihre Rollen gewechselt.

Der geistige Eindruck einer großen Persönlichkeit wird für die Nachwelt gerade das unmittelbar Wirksame, und er liegt bei Schiller oft in wenigen Versen, die seine ganze Gesinnung aussprechen — während der natürliche Zauber einer reichen Individualität, wie jener Göthe's in der Götz- und Wertherperiode sich nur durch eine Menge von biographischen Einzelnheiten, und da noch ungenügend vermitteln läßt. Die Wirkung von Schiller's Wesen ist ganz durch die Idee vermittelt, und eine solche Wirkung tritt fern von allen sinnlichen Störungen erst in der Erinnerung der Nachlebenden, in der Phantasie der Spätergeborenen, aber dann auch um so intensiver hervor. Dannecker hat den Meisterwurf gethan, in seiner berühmten Kolossalbüste die Idee von Schiller's Wesen mit seiner körperlichen Erscheinung in Eins zu verschmelzen — gleichsam den Genius des Dichters selbst in einem verklärten Leibe darzustellen. Man glaubt an seine Auffassung, weil sie in der That dem geistigen Charakter des Dichters völlig entspricht, und doch ist sie weit mehr eine plastische Apotheose, als eine Portraitbüste des Dichters.

Diejenigen, welche sich Schiller einmal nicht anders denken wollen, als wie ihn Dannecker darstellte, werden verstimmt sein, wenn wir dieser Darstellung die Schilderung entgegenhalten, die Schiller's Jugendfreund, der nachmalige General Scharffenstein von ihm entwirft. Es ist eben ein ganz realistisches Portrait, ohne

Schonung und Beschönigung gezeichnet — aber einerlei: so und nicht anders müssen wir Schiller im Schulsaale der Karlsakademie uns Göthe'n gegenüberdenken.

Schiller war hochaufgeschossen, langen Halses und breiter Stirn, die Nase unter einem scharfen Winkel vorspringend, die Wangen blaß, ziemlich eingefallen und mit Sommerflecken besäet, die Augenlieder meistens inflammirt, das buschige Haupthaar dunkelroth. Denke man sich nun diese Figur in die geschmacklose Institutsuniform gesteckt, die Schiller als Regimentsfeldscherer bald mit einer noch abscheulicheren vertauschen sollte — den gepuderten Kopf voll Papilloten und mit dem vorschriftsmäßigen falschen Zopf versehen — dazu noch den fatalen Eindruck dieses Anzuges, der bei Schiller nie reinlich war, durch gänzlichen Mangel an Tournure gesteigert — so wird man einsehen, daß dafür gesorgt war, durch diesen mit der Idee von Schiller so sehr contrastirenden Apparat den göttlichen, von der Stirne leuchtenden Gedanken rein unkenntlich zu machen. In dieser Ausstattung trat der geniale Jüngling, in dessen Seele damals schon so bedeutende Productionen gährten, den Gästen von Weimar auch seinerseits im tiefsten Incognito gegenüber. Allerdings hatte sein Kopf, der, wie sich Scharffenstein ausdrückt, eher geisterartig als männlich war, viel Bedeutendes, Energisches auch in der Ruhe, und war ganz affectvolle Sprache, wenn Schiller declamirte — was freilich wieder sehr unglücklich, mit einer unangenehmen, kreischenden Stimme geschah; aber mit diesem erhöhten,

geistigen Ausdruck erschien er nur seinen Freunden gegenüber — im Prüfungssaal wurden seine Züge wieder reglementsmäßig und steif — und daß man nicht wie ein Marquis Posa aussehen kann, wenn man den Rockschoß seines durchlauchtigsten Herrn küssen muß, versteht sich wohl von selbst.

Und doch — trotz dieses schneidenden Gegensatzes — wer war damals innerlich freier: dort der Carlsschüler, der mit seinen Preisen bescheidentlich sich entfernte, hier der Herr Kammerpräsident, der unbefangen mit den beiden Fürsten sich unterhielt? Wir müssen sagen daß es Erstere war. Je weniger der Hof von Weimar die individuelle Freiheit des Dichters beeinträchtigte, desto eher verlor er darüber den großen Horizont der freien Weltanschauung, die allgemeine Idee der Freiheit aus den Augen. Gerade das Eingehen des Herzogs auf das losgebundene Genieweſen war für Göthe bedenklich. In dem Grade, in welchem sich Karl August die geniale Willkür Göthe's nachahmend anzueignen suchte, lebte sich Göthe umgekehrt in das kleinstaatliche Hofwesen Weimar's behaglich hinein. Der seltsame Austausch in dieser wechselseitigen Assimilirung war dem Einen kein sonderlicher Gewinn, dem Anderen ein entschiedener Schaden. Der Herzog blieb nach wie vor doch ein größerer Liebhaber von Hunden und Jagd, als von Poesie, — und Göthe seinerseits war allmählig in Weimar aufgegangen, und hatte um den Preis, das erste Wort in einem kleinen Herzogthum zu führen, die Nation so ziem-

lich im Rücken gelassen. Die „lustigen Tage von Weimar" waren der letzte Polterabend seiner Dichterfreiheit — da schied er von der Fülle seiner Jugend. Bald setzte sich die ernste Amtsmiene des Kammerpräsidenten in seinen früher so offenen, lebendig bewegten Zügen fest, und gegen die kleinen höfischen Rücksichten traten die großen Dichterpflichten in der Hintergrund. In den endlosen Gelegenheitsdichtereien, in welchen er die fürstlichen Personen Weimars Jahr aus, Jahr ein feierte, und zu welchen ihn Niemand zwang, zeigte er sich trotz der familiäreren Form dieser Huldigungen doch unfreier, als Schiller in den submissesten Wendungen seiner Lobreden auf den Herzog, die denn doch nur zu den Pensum's der Carlsschule gehörten.

Was man im Leben schmerzlich vermißt, das hält man um so intensiver im Gedanken, in der geistigen Anschauung fest. Göthe genoß die Freiheit in ungehinderter Fülle, wie man die Luft und das Licht genießt und dachte ihrer nicht weiter. Schiller, dessen Jugend von Zwang und Beschränkung jeder Art eingeengt war, erfaßte die Freiheit als Idee mit sehnsuchtsvollem Drange, und diese wurde von Anbeginn das bewegende Pathos seiner Dichtung.

Die Poesie der Idee und des Freiheitsdrangs gleicht einem entzündlichen Gase, sowol an unendlicher expansiver Kraft wie an Explosionsfähigkeit, bis sie sich endlich zu einem ruhigen, hellen Leuchten verklärt. Dieser Proceß einer fortgesetzten Läuterung bezeichnet vor Allem

die Schiller'sche Dichtung — von den grellen Fackellichtern, welche in den Räubern durch das Dunkel der böhmischen Wälder glühen, bis zu dem reinen, hellen Morgenglanz der Freiheit, der im „Wilhelm Tell" über dem ewigen Schnee der Firnen aufgeht.

Seine frühesten poetischen Regungen athmen zum Theil schon den Feuergeist der Opposition — obgleich es zunächst nur eine harmlose Schulopposition war. „Kraftäußerung", so berichtet Scharffenstein von ihm, „begeisterte ihn vorzüglich, und ich erinnere mich, daß er ein gewisses, damals Aufsehen erregendes Benehmen von mir gegen unseren Intendanten, das wirklich etwas Festes hatte, und ich jetzt noch nicht als Petulanz ansehe, in einer Ode besang, die er für sein Bestes hielt." Frühzeitig empörte er sich gegen den albernen, obgleich im Sinne der Inspectoren ehrwürdigen Schlendrian der Schule, fest entschlossen, sich in keine Fesseln dauernd zu schmiegen, so lange er seinen Geist frei erheben könne. Bald wurde er dessen schmerzlich gewahr, daß er eine ganz andere Welt in seinem Herzen trage, als die wirkliche Welt ist. Aus dieser feindlichen Reibung mit der Wirklichkeit entzündete sich die Gluth seiner Poesie, die anfangs mit trübem Dampfe emporflackerte, später aber in einer reineren Luft sich selbst auch reinigte. Ihrem Grundcharakter blieb sie jedoch treu: sie war affectvoll pathetisch, im rednerischen Aufschwung sich steigernd, immer der Flamme gleich nach aufwärts strebend. — In der heißen Atmosphäre der Leidenschaft, der enthusiastischen Glut wurden die poetischen Gedanken Schiller's

geboren, während die Göthe'sche Dichtung sich träumerisch auf dem weichen Elemente der Stimmung wiegte.

Wenn man den ganzen Lebensgang Schillers überschaut, so begreift man, daß kein anderer Dichter so wie er darauf hingewiesen war, das Ideal in seinem vollen Gegensatz zur Wirklichkeit zu erfassen, die höhere Welt allein in der freien Sphäre des Geistes zu suchen. Als er die unwürdigen Schranken seiner Jugend durch kühne Flucht durchbrochen hatte, da drang die „Angst des Irdischen" bald in anderen Gestalten auf ihn ein — materielle Sorge, zehrende Krankheit, in der sich seine angestrengten Nachtarbeiten an seinem schwächlichen Organismus rächten, entzogen ihn dem unmittelbaren, ruhigen Genusse des Daseins. Aber er hatte die Energie, diese „Angst des Irdischen" von sich abzuwerfen; aus der Sinne Schranken flüchtete er in die Freiheit der Gedanken — dort „in den heitern Regionen, wo die reinen Formen wohnen", rauschte ihm des Jammers trüber Sturm nicht mehr.

„Hier darf Schmerz die Seele nicht durchschneiden,
Keine Thräne fließt hier mehr dem Leiden,
Nur des Geistes tapf'rer Gegenwehr!"

Tief erniedrigt, gleich Alcides trat er in des Lebens schwere Bahn, das Gewicht der Erdenlasten legt' ihm das Schicksal auf die will'gen Schultern, bis sein Lauf geendigt war —

bis der Gott, des Irdischen entkleidet
Flammend sich vom Menschen scheidet,

Und des Aethers leichte Lüfte trinkt.
Froh des neuen, ungewohnten Schwebens
Fließt er aufwärts, und des Erdenlebens
Schweres Traumbild sinkt und sinkt.

Gleich einer verdunkelnden Nebelhülle ist es hinabgesunken — und in reiner Glorie steht nun — einer olympischen Erscheinung gleich, das Bild des Dichters da, des Helden und Ueberwinders durch die Macht des Gedankens. — —

Dieses vorausgesetzt, können wir noch tiefer und schärfer auf die Grundunterschiede der Göthe'schen und Schiller'schen Poesie eingehen. Zwei ganz verschiedene Sphären thun sich hier vor uns auf: dort die Welt der Anschauung und der ästhetischen Reproduction des Lebens, hier die Welt des Willens, des Pathos, der sittlichen Kraft. Jene hängt mit der Natur zusammen und ihren ewigen Gesetzen, diese mit der Geschichte und ihren ringenden, vorwärtsstrebenden Gewalten. Die Poesie der Anschauung hat die Tendenz, sich immer weiter auszubreiten, aber sie zersplittert sich dabei auch mehr und mehr und verliert sich zuletzt in behaglichen Quietismus; die Poesie des Willens dagegen gewinnt immer mehr an innerer Spannung, an Concentration und Tiefe, und verfolgt ihre Ziele mit wachsender Stetigkeit und Kraft. Die Stärke der dichterischen Anlage Göthe's ist ihre unendliche Anregbarkeit und Receptivität, ihre Schwäche die geringe Widerstandsfähigkeit nach Außen hin, Nachgiebigkeit gegen Verstimmungen und störende Einflüssen. Schillers Receptivität war schon bei seiner

Kränklichkeit, seinem Stubenleben, seinem geringeren Naturſinn keine allzu große, dagegen verhielt er ſich im Leben wie in der Dichtung durchaus activ, und beharrlich ringend unterwarf ſich bei ihm der Gedanke auch dem widerſtrebenden Stoff. Seinem Geiſte fehlt die breite Baſis, die quellende und reiche Naturfülle der Göthe'ſchen Poeſie — während Göthe wieder nicht wie Schiller, ſeine Dichtungen in die Region des Idealen emporgipfeln konnte, ohne ihnen eben ſoviel an Lebenswärme und unmittelbarer Innigkeit zu entziehen. Göthe iſt überall unvergleichlich groß, wo es auf das Colorit und die Stimmung ankommt, wo die verborgeneren Naturgeheimniſſe des Seelenlebens anklingen ſollen; da kann Schiller bei Weitem nicht mit ihm concurriren: dagegen erreicht dieſer wieder ſeine unwiderſtehlichen, einzig großen Wirkungen im pathetiſchen Ausdruck der Geſinnung, wo Göthe ſeinerſeits wieder zurückbleibt, weil ihm dazu die vollen Töne der warmen Ueberzeugung, des bewältigenden Enthuſiasmus fehlen. Wie ein höheres Weſen umfaßt Schiller den Menſchen in ſeinen größten Momenten; er weiß die geheimen mächtigen Hebel zu regieren, um die Herzen zu erſchüttern, die Gemüther im Sturm zu erobern — während Göthe den ganzen Menſchen nach allen Bedingungen ſeiner Exiſtenz, wie Keiner zu erfaſſen weiß, und wie der Gärtner ſeine Pflanzen, die Geſtalten ſeiner Dichtung aus ihrem natürlichen Boden heraus pflegt und entwickelt.

So viel zur allgemeinen Vergleichung; es ſei

mir erlaubt, nur noch einige einzelne vervollständigende Züge zu dieser flüchtigen Parallele hinzuzufügen.

Zuerst über die Methode ihres Schaffens und Arbeitens. Die Production Göthe's ist im höchsten Sinn unmittelbar, durch den wechselnden Zug der Stimmung bedingt. Sein Leben liefert ihm die meisten Stoffe seiner Dichtung — der reiche frische Strom seines Lebens führt schon den Goldsand der Poesie mit sich. Aber sein Bestreben geht zugleich darauf, das Erlebte durch die poetische Darstellung sich ferner zu rücken, die verschiedenen Phasen seiner Entwicklung in dieser Weise zu objectiviren und gleichsam von sich abzulösen.

Anders bei Schiller. Sein Schaffen ist durchaus absichtlich und planmäßig, wie unter Anderem die ausführlichen Scenarien der unvollendeten Stücke seines Nachlasses zeigen. Er sucht und spürt von Anbeginn nach geeigneten Stoffen, nach fruchtbaren Süjets; aber hat er dann selbst dem fremdesten Gegenstand eine einzige, ihm sympathische Seite abgewonnen, dann drückt er ihn mit fast fieberhafter Glut an seine Dichterbrust, und überträgt in ihn den erregten Puls seines eigenen Herzens. Da er in seiner Jugend, eingeklemmt in den Stundenplan der Karlsschule, keinen Einblick in's wirkliche Leben gewann, so wird ihm die Lectüre das Surrogat unmittelbarer Eindrücke. Bücher werden an der Stelle von Erfahrungen für den Jüngling epochemachend, namentlich solche, die ihn aus der Wirklichkeit mit einem jähen Ruck in eine höhere, wenigstens in eine andere Welt reißen. Es ist bezeichnend, daß sein

erster Held, Carl v. Moor „in ein Buch vertieft“ auf die Bühne tritt, das Jahrhundert verachtend, wenn er in seinem Plutarch lies't von großen Männern. Es begreift sich von selbst, daß Schiller's Production unter diesen Umständen kein freies Spiel der Seelenkräfte, sondern eine strenge, ja oft eine forcirte Arbeit war. „Man wähne ja nicht,“ sagt sein Jugendfreund Scharffenstein, „daß Schiller's Jugenddichtungen leichte Ergießungen einer immer reichen, immer strömenden Einbildungskraft . . . gewesen wären. Erst nach langem Einsammeln und Aufschichten erhaltener Eindrücke, erworbener Vorstellungen, angestellter Beobachtungen — erst nach vielen angestellten Bilderjagden, nach den mannigfaltigsten Befruchtungen seiner Phantasie . . . hob er sich so weit, daß scharfsichtige Prüfer den bedeutenden künftigen Dichter in ihm ahnten.“ Je mehr aber anfangs der ungestüme, absichtlich emporgestachelte Dichtungsdrang bei ihm die natürliche poetische Stimmung überwog, desto entschiedener wurden später seine Dichtungen die freien Thaten seines Geistes, der bewußtvolle Ausdruck seiner höchsten Gesinnungen.

Eigenthümlich ist bei Göthe dies, daß er seine bedeutenderen Arbeiten ohne Ende vertagt, die Vollendung aufschiebt, und in späteren Tagen in buchstäblichem Sinne nur die Reste einer reicheren Vergangenheit aufarbeitet. Der Wilhelm Meister zieht sich durch Jahre hin, der Abschluß Egmont's verschleppt sich sehr lange, Iphigenia und Tasso werden wiederholt vorgenommen, Faust spinnt sich zu einer Lebensaufgabe aus. Bei

Schiller dagegen fällt die meist rasche Conception, die beschleunigte Ausführung seiner Werke auf, sobald nicht eben ganz besondere Umstände, wie bei „Don Carlos" und „Wallenstein", verzögernd dazwischen treten. Frühere Werke corrigirt und kürzt er, indeß Göthe die seinen durch nachträgliche Einschiebungen erweitert; was fertig ist, liegt abgeschlossen hinter ihm und er übt daran die schärfste Selbstkritik, um neuen Aufgaben freudigen und begeisterten Muthes rasch entgegenzuschreiten. Göthe wird nie damit fertig, die Meßschnur um die Fundamente seines Wesens zu ziehen, während Schiller auf schmalerer Grundlage kühn und doch sicher in die Spitze hinaufbaut.

Wie uns aus den Jugendproducten Schiller's eine gewisse gesperrte Stubenluft entgegenweht, so macht sich auch noch in seinen späteren Dichtungen ein auffallender Mangel an Naturstimmungen bemerkbar. Er schildert den Abend — aber nach einem Gemälde! Die Sonne, die während eines Monologs Fiesco's über Genua aufgeht, ist nur eine Theatersonne — die Naturschilderung im Anfang der herrlichen, durch ihren Gedankengehalt so bedeutenden Elegie „der Spaziergang" ist mathissonisch, in's Einzelne malend, aber ohne den Duft und Thau des echten Naturgefühls. Am tiefsten empfunden ist noch in dieser Richtung die schöne Scene in den Räubern, wo Carl Moor sich in den Anblick der untergehenden Sonne versenkt. In Wilhelm Tell ist wohl die Scenerie der Alpen vortrefflich mit der Idee des Ganzen zusammengedacht, und die Richtigkeit

der Farbe um so bewunderungswürdiger, da sie Schiller doch nicht aus eigener Anschauung, sondern nur aus Göthe's Reiseeindrücken schöpfte. Aber am Ende handelte es sich hier nur um eine classische Styllandschaft der Schweiz in ganz allgemeinen Contouren, um dem symbolischen Hintergrund eines großen historischen Bildes — und dafür genügte das Material völlig, welches die schnell fassende Imagination Schiller's an den Schilderungen eines so scharfen Naturbeobachters, wie Göthe, fand. Zuletzt war doch das Landschaftliche bei Schiller nur Mittel zum Zweck, eine poetische Decorationsmalerei im höheren Sinn, und die Naturschilderung fand immer ihren Schwerpunct in irgend einer ideellen Absicht, in der Verstärkung eines dramatischen Effectes. Wie anders bei Göthe! Da ist die Scenerie keine bloße Decoration, sondern wirkt geheimnißvoll und mitstimmend in den menschlichen Vorgang. Man denke nur an die schöne Landschaftspoesie im Werther — an die so hochpoetische Benützung der Gewitterstimmung auf dem ländlichen Ball daselbst und ebenso auf dem Heimgang Hermann's mit Dorothea — an die wundersame und sinnvolle Wirkung, welche die doppelte Beleuchtung derselben Gegend durch Sonnenschein und Mondlicht in dem letztgenannten Gedichte macht — an die Scenen auf dem See in den „Wahlverwandtschaften", über dem das matte Licht der aufgehenden Sterne schimmert — an die Spaziergangsscene im „Faust" mit ihrem glühenden Abendsonnenglanz und die Walpurgisnacht mit ihren phantastischen,

traumhaften Schauern. Wie ist hier überall die Natur im höchsten poetischen Sinne aufgefaßt! Freilich ist auch der Mensch, der von ihren geheimen Mächten so süß und schaurig umfangen wird, wie hier, nicht ein handelndes, nach Außen wirkendes, sondern ein empfindendes, betrachtendes, mehr nur nach Innen bewegtes Wesen. Dieses durstige, sehnsüchtige In-sich-Aufnehmen der herandrängenden Lebensfülle, diese weitausgreifende Empfänglichkeit, die die Welt in's Herz zurückschlingt und in die tiefe Brust der Natur wie in den Busen eines Freundes blickt — dies Mitleben im Ganzen des Seins stellt wohl den Menschen auf den Gipfel der Natur, es macht sein Denken und Empfinden zu der schönsten und lieblichsten Blüthe, in der sich all' ihre feinsten Kräfte vereinigen und sammeln — aber es führt ihn nicht an die offene Pforte des Geisterreiches, nicht an jene Schwelle der selbstbewußten Freiheit, von der er sich als der Schöpfer seiner eigenen Welt, der freien Welt der Sittlichkeit, kühn emporhebt! An diesem Puncte, wie an keinem so scharf, scheidet sich auf das deutlichste die Begabung Göthe's und Schiller's. —

Unser Dichter war kein Lyriker im eigentlichen Sinne des Wortes. Dazu gehört eben jenes unbewußte Ein- und Mitklingen der Innen- und Außenwelt, das ihm, wie das tiefere Naturgefühl, versagt war. An die Stelle der leise durchzitternden lyrischen Melodie tritt bei ihm die handgreifliche Declamation mit ihren sinnlich-derberen Reimeffecten; er geht bei dem kleinsten Gedicht, ebenso wie bei seinen größten

Compositionen durchaus mit Plan und Absicht zu Werke.

Gerade aber das absichtliche, methodisch vorgehende Schaffen, welches der Schiller'schen Lyrik den Reiz von unmittelbaren, poetischen Naturproducten benahm, wies ihn entschieden auf die dramatische Composition hin — wäre es auch nicht seine durchaus auf das Pathetische angelegte Natur gewesen, die ihm die Tragödie ohnehin zum höchsten dichterischen Lebensberufe machen mußte. Hier war der Weg der geeignetste, den Schiller überall einschlug: nicht von einzelnen Anregungen, von theilweise scizzirten, theilweise ausgeführten Scenen allmälig in die Mitte des Stoffes vorzurücken, sondern denselben aus seiner Idee herauszugliedern, und alles Einzelne in Beziehung auf das Ganze mit fester Hand zu disponiren. So schärfte sich immer mehr sein Blick für das dramatisch Zweckmäßige, für die nothwendige Concentration des Sujets, für die Zusammenziehung desselben auf das Wesentliche und Bedeutungsvolle, um überall auf die entscheidenden, durchgreifenden Wirkungen mit vollem Nachdruck hinarbeiten zu können. Selbst in seinen Gedichten, schon in manchen der ersten Periode zeigt sich eine starke dramatische Ader. „Die Kindesmörderin", die „Schlacht" sind ergreifend ausgemalte Katastrophen. Die Balladen Schiller's sind fast durchaus im dramatischen Sinne componirt, und alle Mittel der Wirkung und Steigerung im kleinen Maßstabe hier mit eben solcher Einsicht abgewogen, wie in den Meisterdramen Schiller's. Den Stoff von

dem Drachenkampf Dieudonné de Gozon's, den Schiller aus Vertot's Geschichte des Johanniterordens entnahm, hat er zu einer einzigen, großen Scene voll Spannung und Pathos angeordnet, die sich vom Anfang bis zu Ende im Capitelsaal vor dem Großmeister abspielt; ebenso hat er die historische Anekdote von Polykrates und Amasis, die Herodot erzählt, förmlich dramatisirt. Die Kraniche des Ibykus sind eine kleine Tragödie, in der die geistvolle Einführung des Eumenidenchors mit trefflich gesteigerter Spannung auf das Hereinbrechen der strafenden Macht vorbereitet. Selbst der „Handschuh", obgleich nur eine flüchtigere Crayonzeichnung, läßt die feste Hand des dramatischen Meisters erkennen, der „Glocke" gar nicht zu gedenken, die sich von selbst zu einer Reihe lebender Bilder gliedert. In allen diesen Dichtungen begegnet uns wohl immer nur eine künstliche Beleuchtung, gleichsam ein berechnetes Lampenlicht des Effects statt des breiten, sonnigen Lichtstroms der Göthe'schen Poesie — aber wie trefflich ist doch Alles auf eine pathetisch bedeutende Wirkung pointirt, welches dramatische Compositionstalent zeigt sich selbst in so engem Raum! Auch die tragische Idee als solche finden wir ihrem geistigen Gehalte nach in der Schiller'schen Lyrik vertreten; ich brauche nur an den großartigen Monolog der Kassandra und insbesondere an das echt antik empfundene „Siegesfest" zu erinnern, welches im Stoffe mit den Troerinnen von Euripides zusammentreffend, mit wunderbarer Wirkung den Schleier der tragischen Trauer über Sieger und Besiegte gleichmäßig zu verbreiten weiß.

Bei Göthe stellt sich das Verhältniß ganz anders. Während Schiller überall — auch in der Lyrik — von dem dramatischen Standpuncte ausgeht, so sind wieder gerade in den lyrischen Gedichten Göthe's alle die Grundtöne angeschlagen, welche in seinen übrigen umfangreicheren Dichtungen so voll nachklingen; seine Lyrik ist die Seele seiner ganzen Poesie — ihr zarter Lichtschimmer spiegelt sich in seinen größeren Formen, wie Mond und Sterne in der Wasserfläche des Sees. Alle die zarten, hingehauchten Farben und weichen Töne, all' das magische Zusammenklingen von Natur- und Gemüthsleben, das den Balladen und Liedern Göthe's einen so unvergleichlichen Zauber gibt, finden wir auch in seinen epischen und dramatischen Dichtungen wieder.

Außerdem behalten auch die umfassenderen Productionen jenen Schein der Absichtslosigkeit, jenen mehr durch Stimmungen als durch Ideen bedingten Charakter, der seine Lyrik vor Allem auszeichnet. Darin besteht der unaussprechliche Reiz, aber zum Theil auch der Mangel der Göthe'schen Muse. Wenn es bei Schiller überall der Geist ist, der sich den Körper seiner Dichtungen baut, wenn stets eine planvolle Absicht bei ihm die Gliederung des Werkes nach allen seinen Theilen hin bestimmt, so gehen die größeren Werke Göthe's aus einer unbestimmten Summe von Erfahrungen und Eindrücken, und aus einer daraus resultirenden poetischen Grundstimmung hervor, nie aber aus einer absichtlich erfaßten, stetig festgehaltenen Idee. Eigentlich

componirt sind nur die weniger umfangreichen Dichtungen, in denen nicht viel Stoff zu verarbeiten war; z. B. „Iphigenia," „Hermann und Dorothea," allenfalls auch die „Wahlverwandtschaften." In „Götz", „Wilhelm Meister", „Faust", lockert sich die organische Einheit bald da, bald dort, und droht sich manchmal völlig zu lösen; und wer einmal darauf besteht, bedeutende Dichterwerke immer aus einer Idee heraus zu construiren, der verliert da nicht selten Leuchte und Pfad. Dies mochte den geistreichen Engländer Coleridge zu dem Ausspruche bestimmen, der „Faust" sei kein Ganzes, und seine Scenen nichts, als Bilder einer Zauberlaterne — und Göthe äußerte sich selbst gegen Eckermann, „sein „Wilhelm Meister" gehöre zu den incalculabelsten Productionen, wozu ihm fast selbst der Schlüssel fehle." Er fügt aber gleich hinzu: „Ich sollte meinen, ein reiches, mannigfaltiges Leben, das unseren Augen vorübergeht, wäre auch an sich etwas ohne ausgesprochene Tendenz, die doch blos für den Begriff ist." Es ist dies der bezeichnendste Gegensatz zu Schiller, daß das Schaffen Göthe's ohne Calcul ist, und er darum auch jede genauere Rechenschaft über seine Werke ablehnt, während Schiller, wie wir aus den Briefen über den „Carlos" ersehen können, mit der nachträglichen Ausdeutung der seinigen gleich bei der Hand ist. Göthe ließ sich eben gehen; er nahm sich auch allenthalben in seinen größeren Schöpfungen die volle lyrische Freiheit heraus, von einer Situation, von einer Stimmung zur anderen ohne strenge Folge

überzugehen, erlaubte sich wohl auch den kühneren lyrischen Sprung. Wie er das Leben in der Dichtung erfaßte, durfte er es wohl auch thun; stellte er doch mehr den *receptiven* Menschen dar, der die Welt auf sich einwirken läßt, in dessen Gemüth sich die Mächte des Daseins ruhig widerspiegeln, während Schiller den sich selbst bestimmenden, *productiven* Charakter zeichnete, der durch die Macht der Idee nach Außen zu wirken strebt. Nicht selten löst sich denn auch die Seelenmalerei der Göthe'schen Gestalten in reine Lyrik auf, und dies um so häufiger, je zarter das Gewebe ihrer Natur angelegt ist; so hat Wilhelm Meister seine Mignon- und Harfenlieder, Egmont hat seine Klärchenlieder, den Wahlverwandtschaften sind die Tagebuchblätter Ottiliens beigegeben und der Faust ist selbst eine ganze Welt der volltönigsten, reichsten Lyrik.

Ich habe damit schon angedeutet, nach welchen Richtungen die Auffassung der Charaktere bei Göthe und Schiller auseinander geht. Noch bestimmter wird dieser Gegensatz heraustreten, wenn wir das Verhältniß beider Dichter zum *ethischen* Standpunkt ins Auge fassen.

Da kann man in Allgemeinem den Ausspruch thun: Göthe faßt auch die Erscheinungen der sittlichen Welt stets nur *ästhetisch* auf — während Schiller oft auf Kosten der ästhetischen Forderung immer direct auf das *Ethische* abzielt.

Wenn wir alle Dichtungen Göthe's durchgehen, so werden wir finden, daß er sich niemals in die finster-

sten Schatten der menschlichen Natur vertieft, nie z. B. energische Bösewichter, entschlossene Schurken gezeichnet hat; überhaupt hat er sich der Schilderung solcher Charaktere enthalten, denen gegenüber er den ganzen Ernst der sittlichen Kritik hätte einsetzen müssen: aber desto größer ist bei ihm der Kreis von haltungslosen, zwischen Schlechtigkeit und gemüthlichen Regungen schwankenden Charakteren, denen er nur die Ironie des Verstandes, nicht aber das Correctiv des sittlichen Urtheiles gegenüberstellt. Auch seine Weißlingens, seine Clavigo's schildert er ohne eigentliche Mißbilligung als Menschen, die einmal so sind, als unglücklich angelegte Naturen, die ihr Schicksal in sich tragen, als ob es gar keine moralische Zurechnung gebe. Unedel wird Göthe niemals, was Schillern eher ein- oder das anderemal passirt — aber er pointirt seine Darstellung auch nicht ausdrücklich auf ethische Principien. Der Unterschied von Gut und Böse ist bei ihm in gewissem Sinne verwischt; jeder Existenz, die er schildert, räumt er auch eine gewisse Berechtigung ein, ohne sie gerade unter das Zollmaß einer sittlichen Kategorie zu stellen. Die Uebereinstimmung mit sich selbst, mit der eigenen Natur, das ist die Tugend im Göthe'schen Sinne, nicht die Unterordnung unter ein höheres, abstractes Sittengesetz.. Darum verkörpert er die Sittlichkeit, die er selbst wieder als etwas Aesthetisches faßt, in edlen Frauengestalten: in der Iphigenia, in der Prinzessin aus Tasso, in der Natalie, in Wilhelm Meister, in der Dorothea. Denn es ist die Tugend der Frauen, mehr nach sittlichen Gefühlen, als nach allgemeinen

Principien zu handeln, und eine jede Natur, die sich durch ihr Gefühl mit Sicherheit bestimmen läßt, macht zugleich einen ästhetischen Eindruck. Dieses weibliche Ideal der schönen Sittlichkeit spricht die Prinzessin in Tasso in den bekannten Versen aus:

Willst du genau erfahren, was sich ziemt,
So frage nur bei edlen Frauen an,
Denn ihnen ist am meisten d'ran gelegen,
Daß Alles wohl sich zieme, was geschieht.
Die Sittlichkeit umgiebt mit einer Mauer
Das zarte, leicht verletzliche Geschlecht.
Wo Sittlichkeit regiert, regieren sie,
Und wo die Frechheit herrscht, da sind sie nichts.
Und willst du die Geschlechter beide fragen:
Nach Freiheit strebt der Mann, das Weib nach Sitte.

„Das ewig Weibliche zieht uns hinan!" Dies ist das letzte Wort der Göthe'schen Ethik!

Das männlich Strebende, die sittliche Kraft hält uns oben — dies könnte der Wahlspruch der Schiller'schen Dichtung sein. Bei Schiller ist die sittliche Parteinahme das Maßgebende und Entscheidende. In seinen Jugenddramen ist das moralische Pathos leidenschaftlich und excentrisch, Sympathie und Haß sind gleichermaßen überspannt; später wird es gehaltener und besonnener, aber es geht mit gleicher Entschiedenheit durch alle seine Dichtungen. Der Charakter der Schiller'schen Poesie und Philosophie ist ein hoch sittlicher, aber dabei war er nichts weniger, als ein nüchterner Moralist. Schiller brachte Schwung und Poesie in die Idee der Sittlichkeit, nicht umgekehrt trockene Moral in die Poesie. Freilich unterscheidet

er sich auch darin wesentlich von Göthe. Während dieser alle Gemüthsbewegungen und Entschlüsse aus der psychischen Eigenthümlichkeit der Individualitäten ohne eigentliche moralische Kritik entwickelt — während er selbst unsittliche Verhältnisse — wie in den Wahlverwandtschaften — mit natürlichen Processen vergleichend zusammenstellt: so unterordnet Schiller alle seine Charaktere dem strengen Gesetz der moralischen Imputabilität. In der Tragödie „Wallenstein", wo er den Ehrgeiz in seiner verwegensten Form in den Mittelpunct der Handlung stellt, fühlt er sich gedrungen, dem Helden gegenüber den Standpunct des Gewissens und der Pflicht geradezu in der Gestalt des Max Piccolomini zu personificiren, damit das Publicum ja im sittlichen Sinne dem Helden gegenüber orientirt sei. Ueberall ist der „kategorische Imperativ" der kräftig angeschlagene Grundton der Schiller'schen Stücke.

Aus Allem, was bis jetzt vorausgeschickt wurde, folgt beinahe von selbst, daß sich unsere beiden Dichter auch zu den weitreichenden Fragen der politischen Freiheit und des objectiven Rechtes in ein wesentlich verschiedenes Verhältniß stellen mußten: in ein verschiedenes sage ich, nicht in ein entgegengesetztes — denn so große Geister athmen doch immer in der Luft der Freiheit, und schaffen ihr auch ringsumher im Leben der Nation Raum und Licht. „Schiller", so sagt Göthe von seinem Freunde, „predigte immer das Evangelium der Freiheit, — ich, „fügt er hinzu, „wollte die Rechte der Natur nicht verkürzt wissen." Dies bezeichnet auch

auch hier den wesentlichen Unterschied. Für Göthe's kosmisches Gefühl, wenn ich so sagen darf, für seine weite, vom Horizonte der Naturforschung umschlossene Anschauung waren die politischen Lebensacte der Völker eben auch nur Phänomene, wie andere mehr, denen er keine so entscheidende Wichtigkeit beimaß, und die ihn vielmehr durch ihren minder ruhigen Verlauf empfindlich stören und aus dem Gleichgewicht bringen konnten. Dabei war er aber nicht gleichgiltig gegen die großen Ideen: Freiheit, Volk, Vaterland; er empfand einen bittern Schmerz bei dem Gedanken an das deutsche Volk, das, wie er sich drastisch ausdrückt, „so achtbar im Einzelnen und so miserabel im Ganzen ist;" die Vergleichung der politischen Ohnmacht des deutschen Volkes anderen Nationen gegenüber erregte ihm ein peinliches Gefühl, über das er sich auf den Schwingen der Wissenschaft und Kunst hinauszuheben versuchte, obgleich er dabei in vollem Maße empfand, wie dieser Trost nicht das stolze Bewußtsein ersetzen könne, einem großen, starken, geachteten und gefürchteten Volke anzugehören. Darf man es ihm aber so sehr verargen, daß gerade er, der so ernstlich bemüht gewesen, die inneren Kräfte seines Wesens in einen harmonischen Einklang zu stimmen, diesen nicht wieder durch eine gemachte politische Aufregung aufzulösen sich beeilte, daß er im Drange der aufgeregten Zeit nicht den Standpunkt des Beobachters verließ, und am sicheren Hafendamm, nicht auf dem Verdecke des im Sturme treibenden Schiffes seinen Posten nahm? Ich dächte kaum. Wenn er in den

verworrenen Tagen der französischen Revolution seinen Unmuth offen aussprach, weil sie die ruhige Bildung zurückdrängte, wie es ehemals das Lutherthum gethan — so war dieser Ausbruch der Verstimmung wenigstens ehrlich und aufrichtig; wenn er bei der Erhebung des deutschen Volkes in den Befreiungskriegen die ernstliche Frage stellte: was dadurch errungen oder gewonnen worden sei und darauf selbst die treffende Antwort gab: „nicht etwa die Freiheit — auch nicht die Befreiung vom Joche der Fremden — nur die trügerische Befreiung von einem fremden Joche" — so war eine solche Auffassung eine durchaus überlegene, und rechtfertigt seine politische Indifferenz, die in diesem Falle Weisheit war, in vollstem Maße. — Doch läßt sich auch nicht verkennen, daß bei Göthe das politische Interesse stets ein untergeordnetes gewesen; er fühlte auch von vornan kein Bedürfniß, die Fragen der Freiheit zum directen Gegenstande seiner Dichtung zu machen. Jene Freiheit, der im „Götz" das Wort geredet wird, ist die individuelle Selbständigkeit im Sinne des Mittelalters, die Ritterfreiheit des Faustrechtes, nicht das Ideal einer neuen Zeit. Auch später betrachtete Göthe Alles, was den Staat, das Volkswohl, die Freiheit angeht, mehr von oben herab, wie etwa ein liberaler Fürst, ein Staatsmann oder Aristokrat von freisinnigen Ansichten, dem diese Interessen nicht unmittelbar an den Leib rücken, der aber gerne Jedem ein bescheidenes und anständige Maß von freier Bewegung gönnt. Wie wenig Anstoß übrigens er selbst an einer bequemen Unterordnung unter

einen Herrn und vielvermögenden Gönner findet, das zeigt deutlich sein ganzes Weimar'er Verhältniß und die poetische Abspiegelung desselben in Torquato Tasso; wie sehr sich ferner sein Freiheitsdrang im Allgemeinen resignirt hat, spricht sich klar und bestimmt in jenen Worten aus, die er Tasso einmal in den Mund legt:

Er ist mein Fürst! — doch glaube nicht, daß mir
Der Freiheit wilder Trieb den Busen blähe.
Der Mensch ist nicht geboren, frei zu sein,
Und für den Edlen ist kein schöner' Glück,
Als einem Fürsten, den er ehrt, zu dienen.
Und so ist er mein Herr, und ich empfinde
Den ganzen Umfang dieses großen Worts.

Durch das Trauerspiel „Egmont" weht allerdings eine freisinnige Luft. Aber die Auffassung Egmonts von der niederländischen Freiheit ist eine völlig cavaliermäßige, welche die Dinge wohl sehr liberal, jedoch immer von oben herab ansieht. In dem großen Staatsgespräch mit Alba geht er nicht etwa wie Marquis Posa, von allgemeinen Principien und menschheitlichen Ideen, sondern von einer ganz positiven Erörterung der bestehenden Verhältnisse, von dem historischen Boden und dem Nationalcharakter der Niederländer aus. Wohlsein und Sicherheit eines Jeden! Dies ist zuletzt auch seine Losung. Er kennt sein Volk sehr gut, das sich wohl drükken, aber nicht unterdrücken läßt — er liebt diesen trotzig-freien Unabhängigkeitssinn, weil er selbst dem Handwerker im Schurzfell einen Anflug aristokratischen Selbstgefühls giebt. Egmont ist der am meisten specifische Ausdruck des Göthe'schen Liberalismus. Eine edle of-

fene, wohlmeinende Gesinnung spricht sich darin allenthalben aus, nichts weniger aber als eine wirkliche politische Leidenschaft, die dem Dichter selbst durchaus fern lag.

Politische Leidenschaft im eigentlichen Sinne dürfen wir nun bei Schiller eben auch nicht suchen, wohl aber jene gläubige Freiheitsbegeisterung, die von der Vorstellung der idealen Würde der Menschheit ausgehend, dieses Urbild in der wirklichen Gattung auf geistigem Wege wiederherzustellen hofft. Trotz aller Enttäuschungen behielt ihm die Freiheitsfrage stets die volle Heiligkeit der Idee, und sank ihm nie zu einer bloßen Erfahrungssache herab, die nach gegebenen Verhältnissen vom Gesichtspunkt der Klugheit und der Staatsraison abzuwägen wäre. Und zu diesem großen Interesse stellte er sich durchaus als ein Mitbetheiligter, als einer der mitten im Volke steht, als ein Bürger seiner Nation, des Zeitalters, der Welt. Selbst ein Befreiter, der den Zwang unnatürlicher Verhältnisse durch die Kühnheit seines Willens durchbrochen, schrieb er auch das Losungswort der Freiheit auf das Panier seiner Dichtung. Nicht an die Seite des Fürsten dachte er sich den Dichter in willfähriger Unterordnung gestellt, sondern ihm gegenüber, als den Abgeordneten der Menschheit, als den beredten Sprecher der höchsten Forderungen der Völker. Zwar ist ihm der Dichter kein pathetisch lärmender Volkstribun, der etwa sein Veto in Versen absingen soll, wie es politisch erhitzte Kritiker wie Börne haben wollten; aber er denkt sich ihn doch frei und unab-

hängig nach oben, als einen Leiter, einen Seelenführer seiner Nation. Ich glaube auch kaum, daß er jemals die Protectionsbeziehung eines Dichters, überhaupt eines bedeutenden Menschen zu einem fürstlichen Gönner hätte schildern können, wie es Göthe im Tasso allerdings auf die feinste und geistvollste Weise gethan.

Schiller's Freiheitsideal blieb immer weit und groß — nur daß auch er später vor der Form erschrack, in der sich die Freiheit in der Welt zu realisiren sucht, wenn einmal ihre Stunde gekommen. Als diese wirklich jene Kolosse und Extremitäten ausbrütete, von denen der Karlsschüler mit seinem Helden Karl Moor nur ganz unbestimmt träumte, da wandte sich Schiller von dem gewaltsamen Aufstand der Massen mit Scheu ab; in der „Glocke", dem „Spaziergang", den „Briefen über die ästhetische Erziehung" ist seine Gesinnung eine antirevolutionaire geworden. Aber es war dies kein Abfall von dem Glauben seiner Jugend, mehr nur ein abstracter Einfluß seiner späteren philosophischen Ansichten. Beweis genug, daß er als gereifter Mann noch Achtung davor hegte, wovon er als Jüngling geträumt, ist sein Wilhelm Tell, dieses Stück voll Freiheitsglaubens, der Schluß seiner poetischen Laufbahn. Wie glänzt jenes dunstig-feurige Morgenroth, das einst in den „Räubern" über den böhmischen Wäldern aufgestiegen, hier so gereinigt in der Lichtglorie wieder, mit der die Abendsonne des Schiller'schen Genius hinter den Alpenfirnen niedertaucht! In der Rütliscene wird das berühmte Wort ausgesprochen, daß Tyrannen-

macht eine Gränze habe, daß das Volk zuletzt mit eigener Hand sein Recht vom Himmel niederholen dürfe, wenn es ihm auf Erden nirgends gewährt wird, — daß ihm zum letzten Mittel, wenn kein anderes mehr verfängt, das Schwert gegeben sei. Mit gläubiger Zukunft auf das bessere Neue stirbt Attingshausen der Greis, er segnet den Bund des Volkes, — und sein brechendes Auge glüht auf in prophetischem Feuer.

Bei Göthe behält in solchen Dingen nicht die Begeisterung, sondern die Ironie, ja die bittere Verstimmung das letzte Wort. Seine dichterischen Confessionen schließen anders ab, als die Schiller's. Sein Faust, hoch betagt wie er selbst, stirbt als hochstrebender, unbefriedigter Despot. Als ihm Mephistopheles im vorletzten Act das glänzende Bild der Herrscherfreuden ausmalt, was erwidert er darauf?

Uns freut das Volk, wenn es sich mehrt,
In seiner Art behaglich nährt,
Sogar sich bildet, sich belehrt —
Und wir erzieh'n uns nur Rebellen.

Fast klingt dies wie das Wort eines alten Politikers, der früher vielleicht Josefinische Reformideen hatte und dann enttäuscht würde .... Doch Göthe's Egmont, wenn er der Katastrophe entgangen und alt geworden wäre, er würde zuletzt dasselbe gesagt haben!

So hätte ich denn die Grundunterschiede der Schiller'schen und Göthe'schen Poesie in vorläufiger Betrachtung erläutert. Es ist wohl wahr, die Phantasie

Schiller's ist nicht jene verzärtelte Tochter Jovis', der der Gott all' die reizenden Launen gegönnt hat, die er sonst nur sich allein vorbehält — es fehlt der Dichtung Schiller's der Duft und der Thau des Morgens, das Lied der Nachtigall, der Widerschein des spiegelnden Sees, die geheimnißvollen Stimmen über den Wassern . . .

Aber dafür erheben sich aus ihr die reinen Töne der Begeisterung, dafür durchdröhnt sie der volle Erzklang der mannhaften Gesinnung! Der Stimme der Glocke in dem allbekannten Liede unseres Dichters könnten wir am besten seine Poesie selbst vergleichen: Hoch über'm niederen Erdenleben schwebet sie, eine Nachbarin des Donners, eine Botin aus der Sternenwelt, mit ihrem höheren Schwung begleitend des Lebens wechselvolles Spiel.

In den Jugendwerken des Dichters hat sie noch den unheimlichen, alle Nerven durchschütternden Klang der Sturmglocke — aber je höher sie emporschwebt, desto reiner wird ihr Klang, und durchwogt feierlich, die höchsten Gefühle weckend, den klaren unendlichen Aether.

II.

Die Jugenddramen Schiller's.

A. Die „Räuber" (1781).

Ich gehe nun zur Besprechung der ersten dramatischen Productionen Schiller's über, die rasch nacheinander erschienen: der „Räuber", des „Fiesco" und des bürgerlichen Trauerspiels: „Kabale und Liebe."

Seit Werther's Leiden hat kein Werk in der deutschen Literatur eine solche in das große Publicum einschlagende Wirkung gehabt, wie die „Räuber." Göthe ward darüber sehr ärgerlich, als er bei seiner Rückkehr aus Italien überall den Räuber-Enthusiasmus so hoch aufgeschossen fand. Ueber sein Gemüth hatte sich inzwischen die Ruhe der künstlerischen Reife verbreitet, er lebte jetzt ganz in der reineren poetischen Atmosphäre, die den heiligen Hain der Diana in der „Iphigenia" mit leisem Hauch bewegte, den Garten von Belriguardo in „Tasso" mit den Düften des Südens durchwürzte — wie mußten ihm da die Lärmschüsse der Libertiner

aus den böhmischen Wäldern, die barbarischen Klänge des Räuberliedes verletzend an's Ohr schlagen! Er sah jetzt „durch ein kraftvolles aber unreifes Talent gerade die ethischen und theatralischen Paradoxien, von denen er sich zu reinigen gestrebt, recht in vollem, hinreißenden Strom über das Vaterland ausgegossen.“ Nun glaubte er all' sein Bemühen völlig verloren zu sehen; die Betrachtung der bildenden Kunst, die Ausübung der Dichtkunst hätte er im ersten Mißmuth gern völlig aufgegeben, denn wo war eine Aussicht, jene Productionen von genialem Werth und wilder Form zu überbieten! Die reinsten Anschauungen suchte er zu nähren und mitzutheilen, und nun fand er sich zwischen Ardinghello und Franz Moor eingeklemmt!

Göthe hätte gerechter sein sollen. War ja doch die ungeheure Wirkung, die ehedem sein Werther ausgeübt hatte, auch keine rein ästhetische; er hatte damit den ohnehin hochwogenden Empfindungsstrom seiner Zeit nur vollends über seine Ufer gehoben. Ebenso wirkten jetzt die „Räuber“ nur deshalb so mächtig, weil ihnen eine verwandte Stimmung in der Zeit entgegenkam. Seit jeher waren die großen Haupteffecte in der Literatur durch ein starkes stoffliches Interesse bedingt; die Wirkung der ruhigen, ausgeglichenen Schönheit ist weit stiller, sie rührt die Herzen mit sanftem Zauber, ohne sie aber wie im Sturme mit sich fortzureißen.

Man pflegt häufig die Jugenddramen Schiller's als einen Nachtrag zu der Sturm- und Drangperiode

der 70ger Jahre aufzufassen. Meines Erachtens haben sie bei mancher Aehnlichkeit mit den Producten jener Zeit doch einen wesentlich verschiedenen Grundcharakter. Ich möchte vielmehr sagen: wenn mit Werther, dem Hauptwerke jenes Decenniums, eine Epoche der deutschen Literatur schließt, die auch Göthe in seinen späteren Productionen völlig hinter sich hatte, und über die er schon einige Jahre später in der Farce: „der Triumph der Empfindsamkeit" selbst scherzen konnte: so hebt mit den „Räubern" eine durchaus neue Epoche an, welche so eigentlich den lebendigen Zusammenhang des 18. und 19. Jahrhunderts vermittelt. Dort ein sanft verglühendes Abendroth von mildem, schwermuthsvollem Reiz, das sich mit feurigem Abglanz im stillen See spiegelt, indeß die Winde träumerisch durch's Laub ziehen, und der aufsteigende Mond die blinkenden Grabsteine eines Kirchhofs bescheint — hier ein Sonnenaufgang durch Nebel flammend, der wie eine grelle Feuerlohe am Himmel aufsteigt, während der Sturm durch die Wipfel pfeift und ferne Hufschläge von Pferden und einzelne Schüsse wie von einer Schlacht durch die scharfe Morgenluft herüberhallen!

Die sentimentale Periode der deutschen Literatur beginnt eigentlich schon mit den drei ersten Gesängen der Messiade in den „Bremer Beiträgen" und den Liebes- und Freundschaftsoden Klopstock's, um dann, wie schon bemerkt, in Werther's Leiden ihren vollendetsten classischen Abschluß zu finden. Man wundere sich darüber nicht, Klopstock, den Dichter der Religion und

des Vaterlandes, so seltsam mit Werther zusammengestellt zu sehen. Klopstock ist kein erhabener, sondern nur ein empfindsamer Dichter; wer das erstere behauptet, hat wohl keine Zeile von ihm gelesen. Zur Erhabenheit gehört vor Allem Energie, ruhende Kraftfülle, oder ein mächtiges, schwungvolles Pathos, und davon ist bei dem Dichter der Messiade auch nicht die Spur zu finden. Er hat wohl starke Emotionen des Gefühls und giebt seiner empfindsamen Erregung einen gewissen feierlichen Anstrich, den manche mit Erhabenheit verwechseln. In seinen höchsten Stimmungen aber gehen ihm die Worte aus, da lehnt er sich verstummend auf die Harfe — und weint. Der eigentliche Grundton des Klopstock'schen Gefühlskreises ist in den Oden an Cidli und Fanny, an Ebert und Giseke, in dem Odencyclus Wingolf u. s. w. angeschlagen; sie tragen sämmtlich den Charakter absichtlicher Rührung und affectirter Erweichung. Aber auch die Messiade ist nichts als Thränenpoesie von Lichtstrahlen himmlischer Glorie durchschienen — und namentlich die Engel Klopstock's sind im Gegensatz zu den kriegerischen Himmelsfürsten Milton's von einer ganz unglaublichen Sentimentalität. Die bei Klopstock in Aether und Licht verschwimmende Empfindsamkeit hat nun in Werther's Leiden eben nur einen bestimmten Halt, eine feste poetische Gestaltung gewonnen — das Gefühlsleben ist vom Himmel zur Erde zurückgeführt, aus der Sphäre einer religiös-visionairen Traumwelt wieder in das heimathliche Gebiet des rein Menschlichen, des wirklich Erlebten versetzt

Göthe hat hier die Analyse eines reich angelegten, empfindsamen Charakters, mit dem er nach seinem damaligen Standpuncte großentheils identisch ist, in einer überströmenden Fülle von lyrischer Schönheit und Wahrheit des Gefühls wiedergegeben. Alle die zarteren Bebungen der Stimmung, welche die Gemüther damals leise durchzitterten, tönen hier aus der inneren Welt einer einzigen hochgestimmten Individualität wieder, und spinnen um dieselbe das Netz eines tiefergreifenden Schicksals.

Die unbeschränkteste Beschäftigung mit sich selbst, das Hegen und Pflegen der geheimsten Stimmungen, die gränzenlosen Ansprüche der subjectiven Empfindung — dies ist die Signatur jener ganzen Zeit. Die Sentimentalität war allerdings auch einer hohen leidenschaftlichen Aufwallung und Ueberspannung fähig; diese Richtung brauste sich in den dramatischen Dichtungen der Sturm- und Drangperiode, in den wildgenialen Producten eines Lenz, Klinger, Maler Müller aus, während sich das weinerlich sanfte Element dieser Epoche bei den Lyrikern des Göttinger Bundes niederließ, und hier einen förmlichen Cultus der Empfindsamkeit einrichtete. Aber auch da, wo es bei Lenz und Klinger am meisten stürmt und drängt, sind es nur die ungemessenen Ansprüche des eigenen Herzens, keine objectiven, allgemeinen Interessen, welche die Leidenschaft in Bewegung setzen.

Anders ist es in den Räubern und den übrigen Jugendproducten Schiller's! Dort in der Carlsschule,

wo der Enthusiasmus mit der militairischen Regel rang, mußte diese widernatürliche Einigung der Subordination und des Genius ganz andere Erzeugnisse in die Welt setzen. Die Schulbänke des Instituts boten keinen weichen Pfühl der sich selbst verwöhnenden Empfindsamkeit dar, wohl konnte aber der pedantische Schulzwang eine höher begabte Natur zur kühnsten, oppositionellen Leidenschaft entflammen. Nichts liegt dem eingesperrten, drangvollen Jünglingsgeiste näher, als sich ein imaginaires Heldenthum zu träumen, das die Schranken der Wirklichkeit kühn durchbricht. Die uneingeschränkte heroische Freiheit, mitten in die Zeit des Gamaschendespotismus versetzt, konnte man sich nicht anders, wie als eine Räuberfreiheit vorstellen. Man darf es geradezu sagen: Schiller und seine Freunde *spielten Räuber* hinter den Gittern ihres pädagogischen Gefängnisses, und der Dichter war es, der an sie die Rollen in diesem heroisch-tollen Knabenspiel vertheilte ... Der „Oppositionsclub" an der Akademie, der sich bis jetzt höchstens auf Bücherschmuggel, reglementswidrige Lectüre und ähnliche Schulverbrechen eingelassen hatte, verwandelte sich in eine Bande von Libertinern, und Schiller-Moor wurde ihr Hauptmann.

Die Poesie der Proteste, des jugendlichen Zornes der Opposition, wie sie in den „Räubern" so heiß aufgährt, hatte im Gegensatz zu dem Individualismus der früheren Epoche eine durchwegs *ideelle, auf das Allgemeine gerichtete Tendenz*; freilich ließ sie bei all' ihrer Kraftberauschung stellenweise auch starke

Nachklänge der Klopstock-Werther'schen Sentimentalität vernehmen. Karl Moor ist eine titanische Individualität voll Feuer und Flamme — aber manchmal wird sein Schießpulver vor Rührung naß — dann weint er wie ein Kind, ergreift wohl auch die Laute, und muß sich „zurücklullen in seine Kraft". Im Allgemeinen überwiegt jedoch der Charakter der Leidenschaft, des revolutionairen Pathos. Selbst der Blick eines Schülers, der eben genial war, mußte hinreichen, um durch die eisernen Stäbe seiner Institutswelt hindurch wenigstens seinem allgemeinen Wesen nach die ungeheure Hohlheit und Corruption der damaligen Verhältnisse zu begreifen. „Pfui über das schlaffe Jahrhundert! Da verrammeln sie die gesunde Natur mit abgeschmackten Conventionen, belecken den Schuhputzer, daß er sie vertrete bei Ihro Gnaden, und hudeln den armen Schelm, den sie nicht fürchten . . . Und ich soll meinen Leib pressen in eine Schnürbrust, und meinen Willen schnüren in Gesetze! Das Gesetz hat zum Schneckengang verdorben, was Adlerflug geworden wäre. Das Gesetz hat noch keinen großen Mann gebildet, aber die Freiheit brütet Kolosse und Extremitäten aus." Unter dem Gesetze ist hier zunächst das Schulgesetz der Carlsakademie mit seinen peinigenden Beschränkungen zu verstehen: aber einerlei — der Dichter sah die große Welt vollkommen in der Hohlspiegelvergrößerung der kleinen, die ihn umgab.

Die Opposition mußte in seinen Poesien um so heftiger explodiren, je mehr sie den Inspectoren gegenüber an sich zu halten gezwungen war. Die Roheit

der Bedrückung erzeugt andererseits auch eine rohe Excentricität der reagirenden Leidenschaft; wenn wir dies begreifen, so versöhnt es uns einigermaßen mit dem sonst sehr bedenklichen Naturzustand, der uns in der Vorstellungsweise und Sprache der Jugendstücke Schillers allenthalben begegnet. Das Schönheitsgefühl, das bei Göthe ein ursprüngliches war, mußte von Schiller erst errungen werden. In so eingeengten Verhältnissen entwickelt sich bei einer bedeutenden Natur der Zorn der Indignation, die Wehrkraft der inneren Selbstständigkeit eher, als der Sinn für Schönheit. —

Das leidenschaftliche Pathos eines Karl Moor sollte in wenigen Jahren in größeren Dimensionen zum Ausbruch kommen — und daran hatte der Dichter der Räuber wahrhaftig nicht im Traume gedacht. Die Luft war schwül — schon zuckte das Wetterleuchten vorbedeutend über den Himmel — von Zeit zu Zeit ein fernes Donnergrollen — dann wieder Stille. Endlich entladet sich der lang angehäufte Haß — es ist der Sturm auf die Bastille, es sind die Schreckensscenen von Versailles. Wenn Carl Moor nur über einzelne Schächer: feile Advocaten, gewissenlose Finanzräthe, heuchlerische Priester u. s. w., seine Räuberjustiz hält, so wurde in den Septembertagen über ganze Stände ein schonungsloses Volksgericht gehalten — und es währte nicht lange, so mußte sich auch Ludwig XVI., er, der beklagenswerthe Louis Capet selbst, vor eben dieses furchtbare Gericht stellen. Die Leidenschaft Karl Moors, sie vervielfältigte sich hier, sie glühte mit noch

wilderer Energie in den Köpfen der Führer der Revolution auf, und die Jakobiner und die Cordeliers hatten in der That eine Republik im Sinne, gegen die Rom und Sparta Nonnenklöster gewesen wären.

Wenn ungeheure Ereignisse herannahen, wenn die Erwartung wie eine Gewitterwolke schwer in der Luft hängt, dann sah ehedem der Volksaberglaube wunderbare Zeichen am Himmel, gekreuzte Schwerter, feurige Meteore. Ein solches Zeichen, das sich am deutschen Horizonte geraume Zeit vor dem Ausbruch der französischen Revolution zeigte, war der Fackelwiderschein aus den böhmischen Wäldern der „Räuber". Aus den Schulzimmern der Carlsakademie war dieses Meteor aufgestiegen — Niemand ahnte noch dessen Bedeutung. Bei der ersten Aufführung in Mannheim hielt man dieses Product für nichts mehr, als für ein sehr wirksames Theaterstück. Daß der Herzog bald darauf Schillern verbot, etwas Anderes als medicinische Abhandlungen drucken zu lassen, ist vielfach mißdeutet worden, und das theatralisch-aufgedunsene Effectstück von Laube: „Die Karlsschüler" hat zur Befestigung der falschen Annahme das Seine beigetragen. Der Herzog war nicht so weitblickend, um in den ästhetischen Extravaganzen des Eleven Schiller eine welterschütternde Wirkung zu ahnen. Nicht wegen des bedenklichen Motto's aus dem Hippokrates — nicht wegen des aufsteigenden Löwen mit der Devise „in tyrannos" auf dem Titel — nicht weil er etwa die Ansicht des Dichters theilte, dieses Buch müßte absolut von dem Schinder

verbrannt werden: sondern lediglich wegen eines sehr unwesentlichen, aber zufälliger Weise für den Herzog sehr verdrießlichen Umstandes stellte er unserem Dichter bis auf Weiteres die Beschäftigung mit der Poesie ein. In den „Räubern" kommt die ganz absichtslose Aeußerung vor: „im Graubündner Land sei das Athen der Gauner"; diese machte an Ort und Stelle böses Blut, der Herzog erfuhr davon, und solche alberne Wichtigkeiten wogen auf der Waagschale der kleinen Regenten jener Zeit weit mehr, als Ideen, die wir jetzt für gefährlich halten würden. — —

Ich habe früher die ideelle, auf das Allgemeine gerichtete Tendenz der Räuber hervorgehoben; diese ist wirklich durchaus nachzuweisen.

Sowohl in dem wilden Pathos des Karl Moor als in der diabolischen Sophistik Franzens dreht sich Alles um Ideen, nicht um blos individuelle Affectionen. Beide sind reflectirende Naturen, die Alles ins Allgemeine ziehen; wie jener die heiße Entrüstung über die Welt und ihre Entartung, nimmt dieser die frostige Bosheit, die Verhöhnung alles Positiven zuletzt aus seinem Kopf. Karl Moor philosophirt vom moralischen, Franz von metaphysischen Gesichtspuncte über die Welt und die Menschen; jenen treibt ein überspannter Anspruch des hochstrebenden Gemüthes in's Verbrechen; dieser befestigt sich in seiner Bosheit durch die kalte Analyse eines raffinirten Verstandes. Das ganze merkwürdige Stück ist ein Fehdebrief gegen das Zeitalter der verlogenen Schwäche und heuchlerischen Niederträchtigkeit; die volle

Frechheit der Schurkerei, die sich in demselben planmäßig entwickeln, unter dem Schutze des Bestehenden festnisten könne, ist in Franz Moor in chargirter Weise personificirt, während der Dichter in der Gestalt Karls uns zeigt, wie die auf's Höchste getriebene Empörung gegen einen so faulen Zustand, verbunden mit einem abenteuerlichen, wilden Drang, selbst in einer edel angelegten Natur eine ungestüme Zerstörungslust wecken müsse. Das Verbrechen, von dieser Tendenz ausgehend, wird geadelt, da wo das Recht nur zur Puppe und zum Spielzeug des abscheulichsten Egoismus geworden ist.

Schillers Selbstbeurtheilung der „Räuber" geht uns bei der Charakteristik dieser wildgenialen Production trefflich zur Hand. Verweilen wir zunächst bei Karl Moor. Wofern ich nicht irre (so sagt Schiller), dankt dieser seltene Mensch seine Grundzüge dem Plutarch und dem edlen Räuber Roque aus dem Don Quixote, die durch die eigene Erfindung des Dichters, nach Shakespearischer Manier (!) in einem neuen, in sich zusammenstimmenden Charakter amalgamirt sind. Es ist ein Geist, den das Verbrechen nur reizet, um der Größe willen, die ihm anhängt, um der Kraft willen, die es erheischt, um der Gefahren willen, die es begleiten; ein außerordentlicher Mensch, ausgestattet mit aller Fähigkeit (je nach der Richtung, die sie bekommt), entweder ein Brutus oder ein Catilina zu werden. Unglückliche Conjuncturen entscheiden für das zweite — und erst am Ende einer ungeheuren Verirrung gelangt er zu dem ersten. Falsche Begriffe von Thätigkeit und Einfluß,

Fülle von Kraft, die alle Gesetze übersprudelt, mußten sich nothwendig an bürgerlichen Verhältnissen zerschlagen, — und zu diesen enthusiastischen Träumen von Größe und Wirksamkeit durfte sich nur eine Bitterkeit gegen die unidealische Welt gesellen, so war der seltsame Don Quixote fertig, den wir im Räuber Moor verabscheuen und lieben, bewundern und bedauern. Die schlimmsten seiner Verbrechen sind weniger die Wirkung bösartiger Leidenschaften, als des zerrütteten Systems der guten. Indem er eine Stadt dem Verderben preis giebt, umfaßt er seinen Roller mit ungeheurem Enthusiasmus; weil er sein Mädchen zu feurig liebt, als daß er sie verlassen könnte, ermordet er sie; weil er zu edel denkt, um ein Sclave der Leute zu sein, wird er ihr Verderber. Jede niedrige Leidenschaft ist ihm fremd; die Privaterbitterung gegen den unzärtlichen Vater wüthet in einen Universalhaß gegen das ganze Menschengeschlecht aus. Zu groß für die kleine Neigung niederer Seelen, Gefährten im Laster und Elend zu haben, sagt er zu Kosinsky: „Verlaß diesen schrecklichen Bund! Lern' erst die Tiefe des Abgrundes kennen, ehe du hinein springst. Folge mir, mache dich eilig hinweg!" Eben diese Hoheit der Empfindungen begleitet ein unüberwindlicher Heldenmuth, eine erstaunenswerthe Gegenwart des Geistes. Man erblicke ihn umzingelt in den böhmischen Wäldern, wie er sich aus der Verzweiflung seiner Wenigen eine Armee wirbt — da wurzelt das Auge bewundernd auf den erhabenen Verbrecher, der wie ein Meteor aufgegangen ist, und gleich einer sinkenden Sonne schwindet.

Kein Wunder, daß der Blick des Dichters in seiner Selbstbeurtheilung noch mit so tiefem Antheil auf seinem Helden ruht, so sehr er sich auch hier die Miene giebt, sich selbst auf's Strengste kritisch abzukanzeln! Ist doch sein Gemüth noch immer mit der Feuerluft jener pathetischen Erregungen erfüllt, die er in seinem Jugendhelden so kühn personificirt hat! Rousseau und Plutarch haben gleichen Antheil an den Kraftproductionen seiner ersten Dichterjahre; mit jenem theilt er die tiefe Sehnsucht nach der Natur, den Haß gegen die conventionelle Verrenkung der Welt, von diesem entnimmt er die Vorbilder der heroischen Kraft, das Heldenmaß einer unverstümmelten Menschheit. Die Römerköpfe Plutarch's sind ihm gleichsam die Vorlegeblätter, um nach ihnen das Naturideal Rousseau's in heroischen Umrissen zu zeichnen. Wenn bei diesem die Naturempfindung romanhaft und sentimental wird, so steigert sie sich bei Schiller zur dramatischen Leidenschaft, sie wird zu einem Pathos, das zu den kühnsten Phantasiethaten fortstürmt, ohne sich aber dabei auch jener Weichheit und Sentimentalität entschlagen zu können. Zwischen Auflodern und Hinschmelzen, zwischen enthusiastischer Glut und heißen Thränen wechseln die Stimmungen Moor's ohne Unterlaß, wie in jener Epoche die Stimmungen des Dichters selbst.

Kuno Fischer weis't in scharfsinniger Analyse nach, wie Karl Moor fortwährend von heroischen zu idyllischen Phantasien in jähem Wechsel abspringt und darin immer nur den eigenen Gemüthszustand des Dichters getreu

widerspiegelt. Gleich bei seinem ersten Auftreten finden wir ihn über der Lectüre seines Plutarch in heroischer Erregung; er träumt von einem revolutionairen Heldenthum. Aber unmittelbar neben die Reminiscenzen an Sparta und Rom tritt die Erinnerung an die Heimath — der Adlerflug ist vergessen, er sehnt sich jetzt nach den Schatten seiner väterlichen Haine und nach den Armen seiner Amalia, wie eben vorher noch nach Hannibals und Scipio's Siegen. Wie er sich aber durch die bösen Ränke seines Bruders verstoßen sieht von der Heimath, ergreift ihn maßloser Zorn über seine nicht erwiederte Hingebung, in fürchterlichem Entschluß sagt er sich von der Gesellschaft los, und rollt mit dem Worte: Mörder, Räuber! das Gesetz unter seine Füße. Er phantasirt sich zu einem idealen Räuber; Wiedervergeltung soll sein Handwerk sein, Rache sein Gewerbe. Er möchte die Gerechtigkeit improvisiren, die der bürgerlichen Gesellschaft gebricht. Aber diese seine Phantasien werden ernstlich widerlegt durch seine Genossen, die wirkliche Räuber sind, und zahllose Abscheulichkeiten begehen aus bloßer frevelhafter Lust. So muß er sich gestehen, daß er der Mann nicht sei, das Rachesschwert des oberen Tribunals zu regieren. Seine Phantasie hatte ihn erhitzt gegen die geordnete menschliche Gesellschaft, die ihm schlecht schien; jetzt hat er sich mit der schlechtesten umgeben, und nun flüchtet er aus diesem Räuberleben wieder in seine Phantasie zurück. Der Anblick der untergehenden Sonne rührt ihn zu Thränen; die Gedanken an die Kindheit leben wieder auf, mit

ihnen die Sehnsucht nach Freundschaft und Liebe, nach dem Schlosse des Vaters, nach den grünen Thälern der Heimath. Aber die weiche, idyllische Empfindung wird sogleich wieder von einer heroischen Regung vertrieben. Die Narben Schweizers erinnern ihn an den Löwenmuth, mit dem die Räuber so eben gegen die Soldaten gekämpft, die kindlichen Gedanken sind mit einem Male verschwunden, er schwört bei den Gebeinen seines Roller, er wolle seine Genossen niemals verlassen. Noch eben wollte er sie fliehen, überwältigt von dem Eindruck ihrer Verbrechen — jetzt will er treu bei ihnen ausharren, überwältigt von dem Eindruck ihrer Tapferkeit. Kosinsky kommt und sucht den „großen Grafen von Moor"; er findet ihn, und kaum hat er ihn gesehen, so hat er ihn auch erkannt. „Ich habe mir immer gewünscht", ruft er aus, „den Mann zu sehen mit dem vernichtenden Blick, wie er saß auf den Ruinen von Karthago, — jetzt wünsche ich es nicht mehr!" Wir müssen fragen: ist dies derselbe Moor, der jetzt wie jener wilde, trotzige Römer aussieht, und vor wenig Augenblicken noch der Zeit gedachte, da er nicht schlafen konnte, wenn er sein Nachtgebet vergessen? Derselbe, den Grimm so eben erst mit Vorwurf gefragt, ob er sich von seinen Bubenjahren hofmeistern lassen wolle? Nun aber tritt er dem Knaben Kosinsky gegenüber mit der ganzen, stolzen Ueberlegenheit des Mannes auf, warnt ihn, den Neuling, vor dem schrecklichen Bund, den er einzugehen gesonnen ist, vor dem Eintritt in seine Räuberrepublik, durch den er gleichsam

aus dem Kreise der Menschheit trete. Und doch entwaffnet dieser die mächtigen Gründe, die Moor aufbringt, mit einem einzigen Worte. Er erzählt ihm die unglückliche Geschichte seiner Liebe, und der bloße Name „Amalie" bringt den Helden aus der Fassung und führt das Idyll der Heimath vor seine Seele. Kosinsky ist für die Bande geworben, es geht nun nach Franken! In der Heimath angelangt, löst Karl Moor sich auf in phantasirende Erfindung; seine Knabenjahre kehren ihm in dem Geplauder des alten Daniels zurück, seine Jugendliebe bewegt an Amaliens Seite mit schmerzlich süßer Erregung sein Herz — bis endlich die entsetzlichen Enthüllungen der Katastrophe seinen Heroismus zu neuer düsterer Gluth anfachen, und ihm zuletzt die Weihe des tragischen Endes geben.*)

Finden wir hier nicht überall den Dichter selbst mit seinem weichen, leicht hinschmelzenden Gemüth, und dabei den phantastischen Träumen von Größe, wie sich diese seine mächtig arbeitende Einbildungskraft ausmalt? Er grollt jetzt als Jüngling in pathetischem Zorne mit der Welt, träumt sich nun in momentaner Erweichung in seine Kindheit zurück, fühlt sich jetzt wieder, seinen Jahren voraneilend, an Kraft und Festigkeit ein Mann. Diese ganze unbegränzte Welt von Gefühlen und Erregungen, in die er sich selbst hineinträumt, legt er in seinem Helden nieder. Alle

*) Die Selbstbekenntnisse Schiller's. Vortrag von Dr. Kuno Fischer. S. 26.

Ungereimtheiten dieser Figur, als Charakter genommen, lösen sich auf, wenn sie, nach Fischer's treffender Bezeichnung, als Selbstbekenntniß des Dichters verstanden wird.

Das Stück hätte allerdings an concretem Leben gewonnen, wenn der Dichter die Art, wie der Held seine phantastische Räubermission ausübt, in einer oder der anderen Scene versinnlicht hätte, beiläufig so, wie die Deutung, die Götz von Berlichingen dem Faustrecht giebt, auf der Bühne selbst in anschaulichen Situationen vor uns tritt. In den „Räubern" erhalten wir aber das Bild von der Wirksamkeit Carl Moor's nur aus zweiter Hand, nämlich in dem Gespräch zwischen Spiegelberg und Razmann im 2. Act. „Der Hauptmann mordet nicht um des Raubes willen, wie wir — nach dem Gelde schien er nicht mehr zu fragen, sobald er's vollauf haben konnte und selbst sein Drittel an der Beute, das ihn von Rechtswegen trifft, verschenkt er an Waisenkinder, oder läßt damit arme Jungen von Hoffnung studieren. Aber soll er dir einen Landjunker schröpfen, der seine Bauern wie das Vieh schindet, oder einen Schurken mit goldenen Borten unter den Hammer kriegen, der die Gesetze falschmünzt und das Auge der Gerechtigkeit übersilbert, oder sonst ein Herrchen von dem Gelichter — da ist er in seinem Elemente und hauf't teufelmäßig, als ob jede Faser an ihm eine Furie wäre." Und nun folgt zur näheren Illustration die Geschichte von dem reichen Grafen von Regensburg und seinem feilen Advocaten. — Es hätte wohl auch

zur Vollständigkeit des Gemäldes gehört, die Corruption und Schwäche des tintenklekſenden Säculums wenigſtens epiſodiſch in einigen Geſtalten zu charakteriſiren; die privilegirte Beutelſchneiderei und das verkappte ſchleichende Verbrechen, das mitten in der Geſellſchaft, ſelbſt auf den Höhen derſelben im Schatten der Geſetze ſich's wohl ſein läßt, hätte als Gegenbild zu dem Banditenleben in den böhmiſchen Wäldern auch irgendwie vorgeführt werden ſollen. Der Gegenſatz zwiſchen Franz und Carl genügt für den Zweck der Dichtung nicht allein; Carl Moor ſteht in Fehde mit der ganzen ſittlichen Welt, und hier kämpft er überall mit einem unſichtbaren Gegner. Dieſen Gegner beſtimmter in's Auge zu faſſen, dazu fehlte dem Dichter damals noch die plaſtiſche Kraft. Erſt in „Kabale und Liebe" hat er dieſe Verderbtheit, welche die Geſetze falſchmünzt, mit großem Talent in's Detail zu ſchildern verſtanden, er hat da jene dunkelſten Seiten deutſcher Verhältniſſe zu beleuchten gewußt, die auch in Deutſchland zur Revolution hätten führen müſſen, wenn man der Tyrannei eben an einem einzigen Puncte hätte beikommen können.

Und nun zu Franz. In ihm ſollte das Laſter mit ſeinem ganzen inneren Räderwerk entfaltet werden; genau genommen, iſt er auch nichts als eine wandelnde Metaphyſik des Böſen. Alle die verworrenen Schauer des Gewiſſens löſt ſein Denken in ohnmächtige Abſtractionen auf, analyſirt die richtende Empfindung, und ſpottet die ernſthafte Stimme der Religion hinweg. Wer es ſo weit gebracht habe, ſeinen Verſtand auf

Unkosten seines Herzens zu raffiniren, dem sei, meint der Dichter, das Heiligste nicht heilig mehr — es sei für ihn überhaupt nichts da, was er noch scheute. Ich habe es versucht — so heißt es in der Vorrede zu den „Räubern" —, von einem Mißmenschen dieser Art ein treffendes, lebendiges Conterfei hinzuwerfen, die vollständige Mechanik seines Lastersystems auseinanderzugliedern, und ihre Kraft an der Wahrheit zu prüfen . . .

Doch ein Jahr später, als Schiller die Selbstbeurtheilung seines Stückes schrieb, stellt er die Berechtigung dieses Charakters schon stark in Frage. Einen überlegenden Schurken wie Franz — so sagt er da — auf die Bühne zu bringen, heißt mehr gewagt, als das Ansehen Shakespeares, des größten Menschenmalers, der einen Jago und Richard schuf, entschuldigen kann. Wenn auch die Natur einmal sich zu solcher maßloser Verkehrtheit verirren könnte, sündige nicht der Dichter unverzeihlich gegen ihre ersten Gesetze, indem er dieses Monstrum der sich selbst schändenden Natur in eine Jünglingsseele verlege? Wird nicht ein solcher Mensch erst tausend krumme Labyrinthe der Selbstverschlimmerung durchkriechen, tausend Pflichten verletzen müssen, um sie so gering schätzen zu lernen — tausend Rührungen der zum Vollkommenen strebenden Natur verfälschen müssen, um sie so verlachen zu können? Mit einem Wort: wird er nicht alle Verirrungen gleichsam erschöpfen müssen, um dieses abscheuliche non plus ultra mühsam zu erklettern? Die mora-

lischen Veränderungen kennen eben so wenig einen Sprung als die physischen; eine solche Perversion des Gemüthes ist vollends ein schlechterdings gewaltsamer Zustand, den zu erreichen, das Gleichgewicht der ganzen geistigen Organisation des Menschen aufgehoben sein muß, so wie es eine Zerrüttung des ganzen Systems der thierischen Haushaltung voraussetzt, ehe die Natur einem Fieber oder Convulsionen Raum giebt . . .

Doch abgesehen von den Bedenken, die Schiller nachträglich auftauchten — fragt es sich zunächst: was bestimmt Franz zu so ungeheuren Verbrechen, zu einer so entsetzlichen Verhöhnung aller natürlichen Regungen? nur dies, damit er Erbe einer ganz kleinen Grafschaft werde, und bei der Jagd über die Felder einiger Bauern setzen könne! Solch eine Idee konnte auch nur einem jungen deutschen Dichter zu einer Zeit in den Sinn kommen, wo das Kleinstaatenthum in noch vollerer Ueppigkeit blühte, und ein gnädiger Herr von zwei Quadratmeilen schon etwas Großes war. Die souveraine Grafschaft der Moore muß man sich sehr bescheiden vorstellen — das Erbschloß steht ja nach der Scenerie des Stückes in einer ländlichen Gegend, und das Volk, das Franz Moor tyranniſiren konnte, wohnte auf einigen Dörfern und Weilern. Nur eine bedeutende Leidenschaft, ein großes Ziel, ein mächtig vordringender Ehrgeiz kann dem außerordentlichen Verbrecher ein gewisses ästhetisches Interesse geben; sonst wirkt seine Bosheit, wenn sie nicht durch heroische Eigenschaften gehoben wird, nur widerlich. Schiller

that nicht wohl daran, seinen Franz Moor mit Richard III. vergleichend zusammenzustellen. Gegen jenen wilden, kühnen Eber, der im Hause York wüthete und alle Zäune niederrannte, die ihn vom Throne Englands trennten, ist Franz Moor nur ein kaltes, schleichendes Reptil. Schiller hat übrigens selbst den Grundfehler in der Anlage dieses monstrosen Charakters mit sehr feinem Blick erkannt. „Es sind nicht sowohl gerade die Werke", sagt er, „die uns an diesem grundbösen Menschen empören — es ist auch nicht die abscheuliche Philosophie — es ist vielmehr die Leichtigkeit, womit ihn diese zu jenen bestimmt. Wir entsetzen uns über die gräßlichen Sophismen, aber noch scheinen sie uns zu leicht und luftig zu sein, als daß sie zu wirklichen Verbrechen — darf ich sagen? — erwärmen könnten." Dies trifft den wesentlichen Punct. Der ewig reflectirende Franz erscheint uns nur als ein Doctrinair des Bösen: wir muthen ihm kaum die practische Entschlossenheit und Energie zu, diese Greuel alle auszuführen, über die er so metaphysisch und spitzfindig grübelt.

Sehr merkwürdig ist dies, wie gerade der medicinische Materialismus bei Franz zur Quelle so tiefer Verruchtheit gemacht wird. Er muß unbedingt Medicin studirt haben: wenigstens gefällt er sich sehr in klinischen Erörterungen, wühlt fortwährend mit dem Scalpell im Fleisch, und sein ganzer Vorstellungskreis ist von dem Leichengeruch eines anatomischen Hörsaals inficirt. Was hat den Dichter wohl dazu vermocht, den medicinischen Cynismen, die man sonst häufig genug hört, hier eine so

diabolische Wendung zu geben? Und welche grauenhafte Geschmacklosigkeit hat ihn befallen, Franz Moor einer Dame gegenüber (es ist in der Scene mit Amalia im 1. Act) ein so scheußlich genaues Bild der Syphilis zu entwerfen?

Die Scene mit dem Pastor Moser enthält eine Disputation über die Seele vom materialistischen und vom religiösen Standpunkt; die Medicin wird zuletzt von der Theologie aus dem Felde geschlagen, nicht durch Beweise und Gründe, sondern durch die Schauer des Gemüthes. Vielleicht hat das ganze Gespräch auch eine subjective Bedeutung. Schiller schwankte in seiner Jugend fortwährend zwischen frommen Anwandlungen und materialistischen Ansichten, und dies drängte ihn auch frühzeitig in die Philosophie, um einen Ausgleich dieser Gegensätze zu suchen. Wer als Knabe eine schwarze Schürze sich umbindet und Predigten improvisirt, dann als Jüngling gegen seine Neigung Mediciner wird, und doch sich hineinarbeitet — in dem muß eine heftige Gährung widersprechender Ideenkreise entstehen, die sich nur erst allmälig beruhigen kann. Ist es darum so befremdend, daß Schiller die medicinische Frivolität, die sich unwillkürlich auch seiner bemächtigt hatte, in Franz Moor gleichsam „schlecht machte?" Kann man sich darüber wundern, daß mit der ehrwürdigen Gestalt des Pastor Moser, die über seine Knabenjahre einen so milden Schimmer verbreitet, noch einmal fromme Empfindungen in ihm auftauchen, die sich sogar zu einer biblischen Erhabenheit steigern? Ich glaube, daß für diese

halbdunklen, psychologischen Wege wohl der leitende Faden zu finden wäre. —

Bei aller Bewunderung für die kühne Conception der „Räuber", für die Originalität und dämonisch hinreißende Kraft dieses Werkes können wir es uns nicht verhehlen, daß die unreife Jugendlichkeit auf Schritt und Tritt sich in der Anlage desselben zeige. Der ganz patriarchalische Zuschnitt der Verhältnisse auf dem Schlosse des alten Moor entspringt so recht aus dem Kopfe eines Jünglings, der nur in engem Kreise sich geregt, nicht viel über Schule und Haus hinausgeblickt. Bei Franz sowohl, wie bei Carl, von denen der eine satanisch, der andere gigantisch sein soll, entschlüpft dem Dichter in manchen Momenten ein fast knabenhafter Zug, der den Totaleindruck empfindlich stört. Wenn der Dichter seinen Franz in dessen Monologen „die vollständige Mechanik seines Lastersystems auseinandergliedern läßt" — wenn dieser überlegende Schurke da mit frecher Sophistik das Böse zu einer ganzen Weltanschauung erweitert — so erscheint er in den Verhetzungen der ersten Scene nur als ein malitiöser Bube, als ein sehr jugendlicher Intriguant der Schulbank. „Schändlicher, dreimal schändlicher Carl! Ahnete mir's nicht, da er noch ein Knabe den Mädels so nachschlenderte, mit Gassenjungen und elendem Gesindel auf Wiesen und Bergen sich herumhetzte, den Anblick der Kirche, wie ein Missethäter das Gefängniß flob, und die Pfennige, die er euch abquälte, dem ersten, dem besten Bettler in den Hut warf, während daß wir da-

heim mit frommen Gebeten und heiligen Predigtbüchern uns erbauten? — Ahnte mir's nicht, da er die Abenteuer des Julius Cäsar und Alexander Magnus und anderer stockfinsterer Heiden lieber las, als die Geschichte des bußfertigen Tobias?" — Dies ist die Sprache eines Knaben, der es wohl in den Künsten der Heuchelei und Verleumdung einst sehr weit zu bringen verspricht, nicht aber die eines fertigen, verwegenen Schurken. Echt jugendlich ist auch dies — was ich schon früher beiher erwähnte — daß man allenthalben den Studien und Lesefrüchten des Dichters begegnet, daß er dem Helden sein eigenes Lieblingsbuch, den Plutarch, in die Hand giebt, und den Franz Moor sich gleichsam auf die mediciniſchen Collegienhefte berufen läßt, wenn er sagt: „Philosophen und Mediciner lehren mich, wie treffend die Stimmungen des Geistes mit den Bewegungen der Maschine zusammenlauten ꝛc. ꝛc." Für die völlige Unkenntniß der weiblichen Natur und der angemessenen Form, wie man mit Frauen ein Gespräch zu führen hat, geben die Scenen zwischen Franz und Amalia hinreichend Zeugniß, die das bei Weitem Schwächste und Verfehlteste in den Räubern sind. Uebrigens hat Amalia selbst nicht mehr Individualität, als das unbestimmte Bild Laura's in der übernächtig erhitzten Jugendlyrik Schiller's. An ihr sieht man so recht, daß Schiller damals von Frauen mehr phantasirt, als sie selbst gekannt hat; die Folgen der strengen Clausur der Carlsschule, welche die Schwestern und weiblichen Verwandten der Eleven nur dann über ihre

Schwelle ließ, wenn sie noch nicht, oder nicht mehr in dem gefährlichen Alter waren, zeigen sich hier und noch in „Fiesco" deutlich genug in der schülerhaften und unwahren Auffassung weiblicher Charakterzüge.

Wo es auf feinere psychologische Beobachtung, auf Vermittlung der Uebergänge in der Stimmung und im Affecte ankommt, wird die Zeichnung der „Räuber" kritzelig und unsicher; die heftigen Erregungen sind oft unmotivirt und wechseln sprungartig, wie im Fieber. In einer und derselben Unterredung schlägt Amalia den Franz und nennte ihn einen schamlosen Lästerer — fällt ihm bald darauf wieder um den Hals mit den Worten: Bruder meines Carls, bester, liebster Franz! und entläßt ihn zuletzt mit dem Ehrennamen „Lotterbube" — Alles dieses, abgesehen davon, daß es höchst unweiblich ist, ohne ersichtlichen, psychologischen Grund. So ist auch die letzte Scene der Tragödie eine ganze wilde Jagd von widersprechenden Affectionen; Zorn, Wehmuth, Jubel, Verzweiflung, Wahnsinn, Extase der Hoffnung, des Entzückens, dann wieder wildeste Trostlosigkeit folgen bei Carl Moor in ungestümer Hast aufeinander; — wo immer eine tiefere Gemüthserregung geschildert werden soll, läßt der Dichter seine Personen in eine Art Delirium fallen. „Keiner kann sich", um Hoffmeister's richtige Bemerkung zu wiederholen, „in diesem Stück noch beherrschen; Carl Moor nicht in seiner Begierde nach Independenz, der alte Moor nicht in seiner Verzweiflung, Amalie nicht in ihrer Liebe, der Pater nicht in seinem Schelten, der Pastor Moser

nicht in seiner Freimüthigkeit. Auch das Edle und Hohe erscheint bei diesen Menschen meist auf sinnlicher Entwicklungsstufe, in ungebundener Heftigkeit, mit rohem Ungestüm — und wo das moralisch Schlechte sich zeigt, schaudern wir zurück wie vor den gräßlichen Worten und greulichen Handlungen der Wilden." *)

Ueberall tritt dagegen die volle geniale Kraft Schiller's hervor, sobald er einmal die pathetische Leidenschaft in vollem Athemzuge hinströmen und anwachsen lassen kann — und in dieser Richtung ist der Schluß der ganzen theatralisch so wirksamen Scene vor dem Kampfe (2. Act, 3. Scene) wohl eines der interessantesten Meisterstücke pathetisch gesteigerter Rhetorik, das die deutsche Bühne aufzuweisen hat. — Auch der allgemeine Stimmungscharakter ist in anderen Scenen ganz meisterhaft getroffen. Jener Moment, wo Carl Moor nach dem Kampfe ermüdet hingesunken, sich in den Anblick der fruchtbaren Gegend und der untergehenden Sonne vertieft, ist, was das Festhalten und allmälige Anschwellen des Grundtones der Stimmung betrifft, von einer ungemeinen, wahrhaft ergreifenden Schönheit. Nicht minder rührend hat der Dichter das Heimathsgefühl und das Erwachen der Knabenerinnerungen bei der Rückkehr Carl Moor's in's väterliche Schloß geschildert. In dieser Scene, sowie in dem kindisch-treuherzigen Geplauder des alten Daniel, als

*) Dr. K. Hoffmeister: Schiller's Leben, Geistesentwicklung und Werke. I. Theil. S. 75.

er Carl wiedererkennt, klingt wirklich ein Zug von echt schwäbischer Gemüthlichkeit an. Wenn auf den eben angeführten Situationen gleichsam ein mildes Abendlicht liegt, eine wohlthuende ruhigere Stimmung vor dem Sturm der Katastrophe, so bereitet sich diese in ergreifendster Weise in dem grandiosen Nachtstück der ersten Scene des 5. Actes vor, aus dessen unheimlichem Schatten das echt biblisch gedachte Traumbild Franz Moor's mit grauenhafter, geisterartiger Majestät aufsteigt.

Hier konnte der Dichter in großen Zügen, in kühnen Fresko-Strichen malen, und da ging ihm die poetische Kraft nie aus; er ist, wie er in seiner Selbstbeurtheilung der Räuber sehr richtig sagt, immer glücklich im vollen saturirten Empfindungen, in jedem höchsten Grade der Leidenschaft — nur will es ihm in dem Mittelweg nicht gelingen. Eben so wenig, wie wir schon zum Theil gesehen haben, mit der Motivirung. So ist gleich der Entschluß Karls, Räuber zu werden, und wegen der vermeinten Herzlosigkeit seines Vaters mit der ganzen Menschheit zu brechen, zu jäh und unvermittelt. Er konnte doch seinen Bruder kennen, um Verdacht zu schöpfen; es muß auch befremden, daß er bei seinem Vater, den er als sanften milden Mann kennt, das Umschlagen in eine so fühllose Härte ohne Prüfung glaubt. Bei Kosinsky ist dieser verzweifelte Entschluß weit besser und stichhaltiger durch ein ganzes tragisches Vorleben motivirt, so manches Abgeschmackte auch sonst seine Erzählung enthalten mag. Er hat jedenfalls die Niederträchtigkeit des heuchlerischen „Kastra-

tenjahrhunderts" praktisch erfahren und erduldet, während Karl Moor auf der Akademie darüber nur seine Betrachtungen angestellt, und seine Reflexionen zu satyrischen Zornergüssen erhitzt hat.

So wie in den Exposition und Charakteranlage, so finden sich auch in der Katastrophe bedeutende Lücken in der Motivirung. Karl Moor tödtet seinen alten Vater durch die Worte, die er ihm donnernd zuruft: stirb Vater — stirb durch mich zum drittenmal! Diese deine Retter sind Räuber und Mörder! dein Karl ist ihr Hauptmann! Der alte Moor giebt sogleich seinen Geist auf, und es wird seiner nicht mehr gedacht; kein Nachruf, keine Thräne an der Leiche des gepeinigten alten Mannes — denn Karl ist jetzt mit anderen Gefühlen und Affecten beschäftiget. Nun opfert er auch noch Amalien den Räubern auf — er macht sich mit ihnen seiner Verpflichtungen quitt, indem er den Mordstahl in das Herz der Geliebten stößt. Da ist der Gipfel des phantastischen Heroismus erstiegen. Weil dies aber grundfalsch empfunden ist, und man überhaupt die innere Nöthigung zu diesem Greuel nicht einsieht, so ist es auch weiter nichts, als eine brutale Bravour des Räuberheldenthums — Amalia blutet für eine hochtönende Phrase mehr.

So unsicher und schwankend, von subjectiven Ergüssen und Confessionen gekreuzt die Zeichnung der Hauptgestalten ist, so zeigt sich dagegen in der Gruppirung und Charakteristik der Nebenfiguren schon eine überraschende, plastische Kraft. Das ideale Räuber-

thum und das Spitzbubenthum sans phrase sind in Carl Moor und Spiegelberg vortrefflich gegenübergestellt; die einzelnen Libertiner sind mit wenigen Strichen ganz gut charakterisirt, je nachdem sie, wie Schweizer, Roller, mehr verwilderte gute Naturen sind, die sich dem Hauptmann nähern, oder wie Schufterle, echtes Gaunervollblut, das es mit Spiegelberg hält.

In Spiegelberg wollte Schiller zuvörderst das äußerste Widerspiel zu seinem Helden zeichnen; ist bei bei diesem das Räuberthum das fehlgegriffene Mittel zur Weltverbesserung, so ist bei jenem das Kofferabschneiden und Börsenabnehmen Selbstzweck. Moor will ein Held, Spiegelberg nichts als ein Spitzbube sein. Seine Phantasie lebt in schlechten Streichen, die greulichste Wirthschaft ist ihm die liebste, Zerstörung, Plünderung und Völlerei sind seine Ideale. Des Josephus furchtbare Beschreibung von der Zerstörung Jerusalems hat seine Phantasie berauscht; Moor schwärmt im Plutarch, Spiegelberg im Josephus. Daß jener für die Helden des Alterthums glüht, erscheint diesem nur als eine alexandrinische Flennerei. Auch Spiegelberg hat seine Ekstase, sein Spitzbubenpathos, dessen Phantasie sich sogar für den Nachruhm erhitzt, dabei einen Gaunerhumor ohne Gleichen, der sich die Hölle selbst zu einem ergötzlichen Bilde auszumalen weiß. Wo der Spitzbube aufhört und der ehrliche Mann anfängt, da findet sich bei Spiegelberg gleichsam die Naturgränze seiner Fähigkeiten; selbst was im Spitzbuben eine gewisse Verwandtschaft mit dem Tüchtigen haben kann, wie

Kühnheit, Unternehmungsgeist, Muth, liegt außerhalb seiner Sphäre. Die unmännliche, rein bübische Seite des Handwerks ist sein eigentliches Element, die schlechten Streiche ohne Gefahr, Klöster plündern, lüderlich Leben, schlechte Subjecte anwerben, einfältige und leichtsinnige verführen: das sind die Thaten, mit denen er prahlt, die sein Selbstgefühl erheben, die seinen Gaunerstolz ausmachen.*) In dieser Gestalt entwickelt Schiller ein sehr bedeutendes realistisches Talent der Charakterzeichnung, das wir noch später in einer Reihe von Figuren bei ihm nachweisen werden. —

Mit der ideellen Lösung des Stückes war es dem Dichter kein rechter Ernst. Der Atheismus des Franz Moor wird zwar durch den Pastor Moser ad absurdum geführt, Carl Moor stellt sich selbst als Sühnopfer der gesetzlichen Ordnung dar; die Sophistik des teuflischen Verstandes, sowie die Sophistik der verirrten Leidenschaft gestehen beide ihre Frevel ein — so scheint die zerrüttete Welt dieses Stückes wieder eingerichtet. Großartig gedacht ist in der That die Selbstanklage des Räubers Moor am Schlusse der Tragödie — nur stimmte der Dichter wohl nur mit halbem Herzen in dieselbe ein.

O über mich Narren, der ich wähnte, die Welt durch Greuel zu verschönern, und die Gesetze durch Gesetzlosigkeit aufrecht zu halten! Ich nannte es Rache und Recht — ich maßte mir an, o Vorsicht, die Scharten deines Schwertes auszuwetzen, und deine

*) Ich habe die Züge zu dieser Charakterskizze Spiegelberg's aus Kuno Fischer's trefflichen Schillerstudien entnommen. Siehe dessen Vortrag: „Schiller als Komiker." S. 48.

Parteilichkeiten gut zu machen — aber — o eitle Kinderei — da steh' ich am Rande eines entsetzlichen Lebens, und erfahre nun mit Zähnklappern und Heulen, daß zwei Menschen, wie ich, den ganzen Bau der sittlichen Welt zu Grunde richten würden. — Gnade dem Knaben, der Dir vorgreifen wollte — Dein eigen allein ist die Rache — Du bedarfst nicht des Menschen Hand!

Der Dichter scheint die Absicht gehabt zu haben, sich durch dieses Schlußwort äußerlich mit der herrschenden Anschauung von der Würde des Gesetzes abzufinden, sich mit der durchschnittlichen moralischen Ansicht, die er im ganzen Verlauf des Stückes verletzte, zuletzt wieder auf leidlich guten Fuß zu setzen. In seiner Brust aber gährten die Gegensätze noch fort — er selbst hatte für sich den Widerspruch gegen die bestehende Ordnung noch nicht zum Schweigen gebracht, wie dies die zunächst folgenden Stücke hinreichend beweisen.

B. „Fiesco" (1783).

Schiller beschäftigte sich mit der Ausarbeitung des Fiesco besonders eifrig während jenes Arrestes, mit dem er die ohne Urlaub angetretene Reise nach Mannheim zur Aufführung der Räuber abbüßen mußte. In der That war die farbige, lebendig bewegte Welt dieses Stoffes ganz dazu geeignet, um wie eine prächtige, figurenreiche Tapete die grauen und traurigen Wände der Arreststube zu verkleiden. Die von tausend Lichtern erhellten Säle im Palaste des Grafen Lavagna — das Maskenfest mit seinem tollen Gewühl und seiner

bacchantischen Lust — zwischendurch der schleichende Tritt der Conspiration und der blinkende Dolch des Banditen — dann der Ausblick über das königliche Genua, die Darsena mit ihren Schiffen und das blaue unendliche Meer, bis zu dessen fernstem Saume der Herrscherblick Fiescos's schweift — nun der nächtlich wilde Straßenkampf, der wie die ausgetretene See durch Genua wogt, bis mit dem Sturze Fiesco's in die Wellen wieder dumpfe Stille zurückkehrt — dies Alles giebt ein ernstes und doch farbenreiches Bild von fast venetianischem Colorit. Hier ist ein Stück scharf beleuchteter geschichtlicher Wirklichkeit, nicht mehr die grellen Lichter und die tiefen unheimlichen Schatten, wie in dem dramatischen Phantasiebild der „Räuber"; hier wühlt nicht weiter der dunkle, trübe Drang titanischer Affecte in der Brust des Helden, dagegen gräbt die politische Intrigue ihre Minengänge und der heimlich operirende Verstand verfolgt mit planvoller Energie ein stolzes, verwegenes Ziel.

Wie kam der Dichter zu diesem neuen Helden? Wie ging es zu, daß er nach dem Heroismus eines ausschweifenden, großen Gefühls den Calcul der verwegensten politischen Projectmacherei zum Stoffe dichterischer Bearbeitung wählte? Es darf uns dies nicht Wunder nehmen; stand doch unser Dichter jetzt selbst im Stadium der Projecte! Zu dem Drang seines Talentes gesellte sich ein fast ungemessener Ehrgeiz, ein gewisser abenteuerlicher Trieb, sich für eine bedeutende Carriere offene Bahn zu machen — es war damals die Zeit, wo ihn, wie er später an Frau von Wolzo-

gen schreibt, die Hoffnung eines unsterblichen Ruhmes so gut als ein Gallakleid ein Frauenzimmer kitzelte. Hie und da läßt er sogar ein Wort von der Betheiligung an dem öffentlichen Leben, an den großen Weltereignissen fallen. Es siedet etwas in seinen Adern — er möchte gern in dieser holprigen Welt einige Sprünge machen, von denen man erzählen soll. Seinem Auge entgingen auch die Hebel nicht, durch die man in einer berechnenden Welt für seine Zwecke wirken müsse. Beweis genug dafür ist seine Correspondenz mit dem Freiherrn von Dalberg, in welcher er demselben gewisse feingewählte psychologische Kunstgriffe an die Hand giebt, durch die der Herzog zu seiner Entlassung bestimmt werden könnte. Nur übersieht er, wie Julian Schmidt richtig bemerkt, das Beleidigende, das darin liegt, einen aufgeblasenen Hofmann in der Intrigue unterrichten zu wollen.

So waren die ersten Kundgebungen seiner beginnenden Weltkenntniß solche kleine Versuche in der diplomatischen Trugkunst, worin er es freilich — zu seiner Ehre sei es gesagt — nicht weiter brachte, als es ein Dichter von Beruf darin überhaupt bringen kann.

Es ist denn so erklärlich, wie der Held seiner gegenwärtigen Bildungsepoche ein feiner, überlegener Intriguant wurde, der seine Klugheit auf die Erreichung der ehrgeizigsten Zwecke raffinirt hat, aber dabei zugleich das ganze heroische Vollblut der übrigen Schiller'schen Hauptgestalten besitzt. Auch in Fiesco liegt also ein subjectiver Bezug zu des Dichters eigener Entwickelung: er hat sich in demselben das Ideal des siegreichen Weltverstandes entworfen, und sucht es dar-

in im Leben, freilich in bescheideneren Verhältnissen, seinem Helden nachzuthun. Aber auch das Herz des Dichters, seine sittlich-politische Gesinnung, darf bei der neuen Production nicht unbetheiligt ausgehen — und so stellt er dem geschmeidigen herrschsüchtigen Fiesco den alten Verrina gegenüber, jenen Republikaner von altrömischer Tugend, einen starren Freiheitshelden mit grauen Haaren und stürmenden Jugendideen in dem gealterten Haupt.

Die Partei der Verrinas und Bourgogninos, dieser doctrinairen Freiheitshelden und Tyrannenhasser im antiken Styl, ist für das Genua des 16. Jahrhunderts höchst exotisch — sie ist eben nur eine idealistische Fiction des Dichters. Das stolze Genua — gleich Venedig eine Stadt der Nobilis und der Paläste — war ja keine Republik im Zuschnitt des Alterthums, sondern ein Großhandelsstaat mit einem speculirenden Kaufmannsadel; ebenso war seine Verfassung, die der alte Doria reformirt hatte, nichts Anderes, als eine wohl abgewogene Bilance der Privatinteressen der bevorzugten Classe. Den Conspirationen und Unruhen in diesem Freistaate lagen denn auch keine demokratischen Staatsideen, sondern zunächst die politischen Gegensätze und Ansprüche der Adelsfactionen zu Grunde; insbesondere hatte die Revolution von 1547, die sich der Dichter zum Stoffe gewählt hatte, den Uebermuth des Gianettino Doria zum unmittelbaren Anlaß, der auf das Gewicht des glorreichen Namens seines Oheims, auf die Gunst Carls V., und auf seinen eigenen Kriegsruhm pochend, stolzer und herrischer auftrat, als

es die Signorie und die den Spinolas und Dorias seit altersher feindliche, welfische Adelspartei in Genua zu ertragen gewillt war. Stolz trat hier dem Stolz wehrhaft gegenüber — der aristokratische Trotz den despotischen Gelüsten. Doch nach einem Brutus werden wir uns vergeblich in dem damaligen Genua umsehen. Für einen so abstracten Enthusiasmus war zwischen den Waarenballen der Darsena kein Raum. In Handelsrepubliken weht nicht der Odem der Freiheit, hier ist höchstens die vielköpfige Tyrannei mit sich selber im Kampf. — Die Gestalt Verrina's ist — wie schon gesagt — nur aus einem subjectiven Bedürfniß des Dichters hervorgegangen; er brauchte in seiner Tragödie einen Plutarch'schen Helden, um derselben einen idealen Halt zu geben, um sich für diesen Stoff überhaupt erwärmen zu können. So wie Marquis Posa in dem späteren „Don Carlos" sich selbst einen Bürger jener Zeiten nennt, die erst kommen werden: so gesellt sich Verrina im Geiste den Patrioten des alten Rom bei, und sein Staatsideal steigt, wie das des Cola Rienzi, über den Ruinen der classischen Vorzeit, ein glänzendes Schattenbild auf.

Doch zurück zu dem Helden! Schiller hat die Gestalt desselben auf die Anregung des Lieblingsschriftstellers seiner Jugendzeit, J. J. Rousseau's, schon frühzeitig einer besonderen Aufmerksamkeit gewürdigt. Rousseau sagt von Plutarch: er habe darum so herrliche Biographien geschrieben, weil er keine halbgroßen Menschen wählte, sondern große, hochsinnige, erhabene Verbrecher. In der neueren Geschichte gebe es einen

Mann, der seinen Pinsel verdiene, den Grafen Fiesco. Schiller schrieb sich diesen Ausspruch in's Gedächtniß. Uebrigens motivirt er schon in der Selbstbeurtheilung der „Räuber" sein Interesse an solchen problematischen Charakteren in scharfer und geistreicher Weise. Sie seien ja doch ungleich reicher und lebensvoller, als die correcten Tugendhelden, und dann gehe ihr Weg, was für die dramatische Kunst die Hauptsache ist, durch verschiedene Verschlingungen zu ungewissen Zielen hin, während im Schicksal selbst des großen Rechtschaffenen durchaus kein Knoten, kein Labyrinth stattfindet, da seine Werke und Geschicke nothwendiger Weise zu voraus bekannten Zielen sich lenken müssen. Bei Schiller überrascht diese Ansicht in hohem Maße. Der Idealismus seiner reiferen Zeit hat sie völlig verdrängt — aber ich möchte nicht behaupten, daß die allgemeiner gehaltene, glatter zugeschliffene Charakteristik seiner classischen Periode ein absoluter Gewinn war. Die neu französische Romantik hat jenes Princip wieder aufgenommen und bis zur äußersten Paradoxie gesteigert; erhabene Verbrecher, gefühlvolle Schurken, Ungeheuer mit tugendhaften Regungen sind die immer wiederkehrenden Themata der Victor Hugo'schen Poesie. Die französische Natur bewegt sich einmal in solchen Extremen: sie findet nicht die Mitte zwischen dem frostigen, abgezirkelten Classicismus eines Corneille's und solchen heißblütig genialen Excentricitäten, die den Widerspruch zum Gesetz der Dichtung erheben.

Fiesco ist ein Mensch, der sich etwas darauf zu Gute thut, für den ganzen Staat, ja für seine nächste

Umgebung eine beständige Aufgabe, ein immerwährendes Räthsel zu sein. Er will frappiren, und führt das Urtheil beständig in die Irre; für keinen ist er ganz durchschaubar, immer giebt es noch eine verborgene Falte, in die sich sein Wesen zurückzieht. Als Leonore, seine Gattin, am Altare neben ihm stand, da dachte sie: Dieser dein Fiesco wird Genua von seinen Tyrannen erlösen! Und nun liebt er — sie muß es so glauben — die Schwester eben des Gianettino, der Genua's Freiheit mit Füßen tritt. Nicht Genua allein verlor seinen Helden, auch sie ihren Gemahl. In der That geht die Galanterie Fiesco's über alles Maß; er will Gianettino glauben machen, der Zauber der Liebe habe seinen politischen Ehrgeiz für immer eingeschläfert. Noch hält sich der junge Doria durch einen guten Dolchstoß für gesicherter, als durch die glatten Huldigungen des Grafen Fiesco — aber dieser ist auf seiner Hut. Was liegt ihm weiter daran, daß man auf dem Markte von ihm sagt: er verschlafe Genua's großen Fall? daß man die Narrheit seines Romans mit der Imperiali verspottet? Wer große Zwecke mit dem Verstande, nicht mit dem Herzen verfolgt, hat die Geduld, zu warten, bis sich die öffentliche Meinung ihm gegenüber orientirt. Fiesco spricht von dem Untergange Genua's wie von einer selbstverständlichen Sache, und scherzt mit der Frivolität eines Genußmenschen über den Schmerz der Patrioten. Diese tragen in sehr ostensibler Weise Trauerflöre für das Vaterland — er feiert lustige Maskenfeste, und läßt den Cyprier in Strömen fließen. „Wo bist Du hingekommen, Fiesco?"

ruft ihm Verrina zu. „Wo soll ich den großen Tyrannenhasser erfragen? Gesunkener Sohn der Republik! Du wirst's verantworten, daß ich keinen Heller um meine Unsterblichkeit gebe, wenn die Zeit auch Geister abnutzen kann!“ Fiesco kehrt sich wenig an diese strafenden Worte, und bemüht sich auch nicht, den Republikanern eine bessere Meinung von sich beizubringen; nur dem jungen Bourgognino, der ihn wegen der Kränkung seiner edlen Gemahlin fordert, glaubt er als Edelmann eine Erklärung schuldig zu sein. „Mein Freund! Einen Mann, der einst meine Ehrfurcht verdiente, würde ich etwas langsam verachten lernen. Ich dächte doch, das Gewebe eines Meisters sollte künstlicher sein, als dem flüchtigen Anfänger so geradezu in die Augen zu springen — gehen Sie heim, Bourgognino, und nehmen Sie sich Zeit zu überlegen, warum Fiesco so und nicht anders handelt.“

Inzwischen wächst die Gährung, bis sie zum Ausbruche reif wird. Gianettino bricht in das Heiligthum des Hauses als ein Räuber der Frauenehre ein, er entwürdigt die wichtigsten Wahlacte der Signorie zu einem frechen Possenspiel der Tyrannei. Der beleidigte Adel stürmt in Fiesco's Palast, hier sich seiner Entrüstung zu entladen. Was antwortet er ihm? — „Genua? Weg damit! Es ist mürbe, bricht, wo Sie es anfassen. Sie rechnen auf die Patricier? Ihr Heldenfeuer klemmt sich in Ballen levantischer Waaren, ihre Seelen flattern ängstlich um ihre ostindische Flotte! ... oder auf das Volk, den blinden, unbeholfenen Koloß? — Genueser, vergebens! die Epoche der

Meerbeherrscher ist vorbei. Genua kann nicht mehr frei sein, es braucht einen Souverain — also huldigen Sie dem Schwindelkopfe Gianettino." — Wenig erbaut von diesem Bescheid, entfernen sich die aufgeregten Nobili; inzwischen wächst draußen das Getümmel, das Stroh der Republik steht in hellen Flammen. „Narren", so ruft Fiesco den Unzufriedenen nach, „die glauben, Lavagna werde fortführen, was er selbst nicht anfing! Die Empörung kommt wie gerufen. Aber die Verschwörung muß meine sein." Es stürmen Handwerker die Treppe hinauf und schreien: Rache an Doria! Rache an Gianettino! Diese bearbeitet erst der Graf zu seinen Gunsten, ehe er sie entläßt; denn die Stimmung des Haufens ist das Wasser, das seine Mühle treiben muß. Es geht erwünscht. Volk und Senat wider Doria — Volk und Senat für Fiesco. Nun kommt es auf einen Haupteffect an — in diesem Augenblicke liegt Alles daran, daß Gianettino's Anschlag auf Fiesco's Leben offenbar werde. Wenige Tropfen Bluts — darauf eine Großmuthsscene — und es ist gethan: Fiesco herrscht über die Herzen von ganz Genua. Jetzt kann er das Fangnetz der diplomatischen Conspiration zusammenziehen, das er schon lange mit Umsicht vorbereitet hatte — jetzt kann er sich auch die vollste Wirkung davon versprechen, wenn er den Patrioten mit Nachdruck hervorkehrt. Eben treten die Verschworenen ein. — Fiesco ist der Mann des Tages — sie müssen ihn auf ihrer Seite haben. Ein Bild, den Sturz des Appius Claudius darstellend, soll ihn bekehren. Aber er macht ihnen just nicht die

Freude, dieses Gemälde als politisches Tendenzbild aufzufassen; am Ende muß er auch unwillig darüber werden, daß man ihm auf solche Weise beikommen will. „War't Ihr eitel genug", so fragt er die Republikaner, „Euch zu überreden, daß Ihr die Einzigen wäret, die Genua's Ketten fühlten? die Einzigen, die sie zu zerreißen wünschten? Ehe Ihr sie nur rasseln hörtet, hatte sie schon Fiesco zerbrochen. Ihr seid geschickter, Tyrannen zu verfluchen, als sie in die Luft zu sprengen!"

Fiesco zeigt sich hier in seiner ganzen Ueberlegenheit. Gegenüber dem plumpen, gewaltthätigen Gianettino ist er der ungleich geschicktere Intriguant, der über dessen Fallen sicher und behutsam hinwegschreitet — den Republikanern gegenüber ist er das große practische Genie, das gehandelt hat, während sie nur von der Schmach des Vaterlandes declamirt und große Worte darüber gewechselt haben. Seine Buhlerei, ganz Genua ein Aergerniß, hat den arglistigen Despoten betrogen, seine Tollheit hat dem Vorwitze der Anderen seine gefährliche Weisheit verhüllt. Ist es nun zu verwundern, daß er auch nach der anderen Seite hin jetzt das Spiel der Täuschung fortsetzt? Die Maske des schwelgenden Epikuräers hat ihre Schuldigkeit gethan, er wirft sie ab, um nun in dem pathetischen Charakter des Patrioten, des Vaterlandsretters weiter zu spielen; erst im Herzogsschmuck ist er der *wahre* Fiesco. Wie könnte er sich auch der republikanischen Gleichmacherei unterwerfen? Wer so ganz allein, wie er, eine Staatsumwälzung in Scene zu setzen vermag, der sollte die Früchte seiner Mühe so uneigennützig auf den Altar

des Vaterlandes legen, der Lockung des Herrschergenusses ruhig entsagen können? Nimmermehr. Wenn er den Republikanern durch die Eröffnung der Anstalten, die er ohne sie getroffen, so imponiren kann, daß sie bewundernd das Knie vor ihm beugen, so ist es begreiflich, daß er diesen Kniefall als die erste Huldigung ansieht, die seinem Herrscherberufe dargebracht wird. Wären übrigens Verrina und seine Gesinnungsgenossen bessere Politiker gewesen — was Männer der republikanischen Tugend selten sind — sie hätten gleich einsehen müssen, daß die diplomatischen Hebel, die Fiesco in Bewegung gesetzt, nicht für die Befreiung des Vaterlandes taugen können; — daß der Papst seine Galeeren, Parma seine Soldaten, Frankreich seine Subsidiengelder wohl für den Sturz des Hauses Doria, keineswegs für die Erhebung des republikanischen Banners hergeben werden. Italien war damals das Würfelbrett der Politik der Großmächte — die Loose seiner kleinen Herrschaften und Republiken wurden in Madrid, im Louvre und im Vatican geworfen — und fürwahr! sie fielen nicht zu Gunsten der Freiheit. Kehrten nicht die Mediceer nach ihrer letzten Verbannung mit Hilfe des Kaisers als erbliche Herzoge zurück? Es lag wohl dem Hause Oesterreich, wie dem Könige von Frankreich daran, die kleinen italienischen Seestaaten in ihr Interesse zu ziehen; aber nur Gewalthaber, die man schützt und erhebt, sind dankbar, Republiken sind es nie — dies erwog die damalige Politik sehr wohl.

Der Charakter Fiesco's, über dessen geistvolle Conception wir kein Lob auszusprechen brauchen, steht schon

nach dem bisherigen Verlauf bereits in scharfen Umrissen da. Er ist ein großer Virtuose in der Verstellung, und weiß mit Menschen und Situationen so erfolgreich zu spielen, daß am Ende sein ganzes Wesen in dieses trügerische Spiel aufgeht. Er täuscht sich zuletzt selbst, ohne darum zu wissen. Wenn er in dem Monolog nach der Scene mit den Verschworenen sagt: „Ein Diadem erkämpfen ist groß — es wegwerfen ist göttlich — geh' unter, Tyrann! sei frei Genua, und ich dein glücklichster Bürger," so hat er sich da ein Gefühl vorgelogen, das ihm durchaus fremd ist. Er phantasirt sich nur für einen Augenblick in den Standpunct Verrina's hinein, und spielt sich selbst die Rolle des Patrioten vor. Seine heroischen Momente, seine Gefühlsausbrüche, seine Großmuthseffecte haben durchwegs einen Schiller von Lüge an sich; er ist ein zu fertiger Schauspieler und Rollenwechsler, als daß nicht in seiner Täuschung auch etwas Wahrheit, in seinen wahrsten Momenten auch etwas komödienhafter Schein sein sollte. So geht durch die Scenen mit der blendenden Gräfin Imperiali eine wirkliche Erhitzung des Leidenschaft, die mehr ist als Theaterfeuer — während die Scenen mit Leonore der inneren Wahrheit des Gefühls, der vollen überzeugenden Wärme durchaus entbehren. Zum Theil ist dies ein Fehler in der Zeichnung, zum Theil liegt es aber wirklich im Charakter des Helden. — Fortwährend steht Fiesco zwischen dem großen, wahrhaft bewunderungswürdigen Mann und dem verwegenen, kühnen Verbrecher mitten inne; die besten Männer von Genua beugen sich in scheuer Ehrfurcht vor ihm, seine

edle Gattin blickt anbetend zu ihm empor — aber andererseits fühlt sich ihm auch der Gauner Muley Hassan innerlich verwandt, er, durch dessen schwarze Hände Fiesco jene gröberen Seile seiner Intrigue laufen läßt, die seine aristokratischen Finger beschmutzen würden. „Gelt, Fiesco," sagt er zu ihm mit frecher Zutraulichkeit, „wir zwei wollen Genua zusammenschmeißen, daß man die Gesetze mit dem Besen aufkehren kann!" Mit dieser unverschämten Aeußerung trifft übrigens der ernsthafte Ausspruch Verrina's zusammen: „Den Tyrannen wird Fiesco stürzen — das ist gewiß! Fiesco wird Genua's gefährlichster Tyrann werden — das ist gewisser!"

Seitdem der alte, republikanische Starrkopf zu dieser Einsicht gelangt ist, schlägt sein Verhältniß zu Fiesco merkwürdig um. Beide spielen nun mit einander ein gleich unlauteres Spiel. Fiesco will den Enthusiasmus der Republikaner, Verrina die Klugheit Fiesco's ausbeuten — um den Preis wollen beide einander betrügen. Dem Fiesco ist es nicht entgangen, daß diese Republikaner das Wort „Subordination" stutzig machte, dem Verrina nicht, daß Fiesco nicht blos das Haupt der Verschwörung sein, sondern auch Herr von Genua bleiben wolle. Was beschließt nun Verrina? Die Maßregeln Fiesco's zum Sturze der Dorias auf das kräftigste zu unterstützen und dann den Urheber dieser Maßregeln selbst aus dem Wege zu räumen. „Wenn Genua frei ist, so stirbt Fiesco!" Dies ist bei ihm beschlossene Sache; sein Gewissen ist dabei vollkommen beruhigt, ja er hat sogar das stolze Bewußt-

sein, hierin als ein großer Mann zu handeln. Aber Genua wird eigentlich nicht frei; Andrea Doria bleibt am Leben, und die Bewegung kann jeden Augenblick zurückfluthen; nicht weil er den Genuesern die berühmte Silberlocke geschickt hat, sondern weil sein Einfluß noch bedeutend genug ist, um seine mehr betäubte als vernichtete Partei wieder neu zu beseelen. Was thut nun der tugendhafte Verrina? Nachdem er richtig den Fiesco in's Hafenwasser gestoßen, setzt er nicht etwa die Empörung im republikanischen Sinne fort — sondern geht zum Andreas Doria über. Calcagno, Sacco und die übrigen Verschworenen werden wahrscheinlich in Folge dieser Ueberläuferei auf dem Schaffote sterben — aber was liegt dem Römer Verrina daran? Sein Schwiegersohn und seine Bertha sind auf dem Wege nach Marseille, die Familie daher in Sicherheit, und ihm selbst, der bei Zeiten übergeht und durch die Ermordung Fiesco's sich ein Hauptverdienst um das alte Regime erworben, kann die Verzeihung Doria's nicht fehlen.

Der Schluß des Stückes, obgleich er theatralisch vortrefflich ist, macht also in sittlicher Beziehung einen sehr peinlichen Eindruck. Schiller befand sich eben, als er den „Fiesco" schrieb, auf jener Bildungsstufe, wo er mit sichtlicher Absicht auf die Theaterwirkung losarbeitete; darüber verlor er oft die Sicherheit des Blickes, die Mittel, die er zu diesem Zwecke wählte, einer näheren kritischen Prüfung zu unterziehen.*)

*) Vergl. in Julian Schmidt's Schillerbuche den Abschnitt über „Fiesco."

Verrina hätte, um realen Boden zu haben, als trotziger Plebejer, als Führer einer genuesischen Volkspartei geschildert werden sollen; er hätte jene Handwerker zu Fiesco schicken müssen, die ihm in die Ohren schreien: Rache an Gianettino! Rache an Doria! So aber wurzelt sein Ideal in keiner der im Staate vorhandenen Parteien; er ist ein Republikaner ganz nach seinem eigenen Kopf, dabei der Stolzeste im genuesischen Adel. Wie er den mitverschworenen Nobili's gegenüber sehr zur Unzeit seinen Adelsstolz herauskehrt und es betont, daß ihre Ahnen den seinigen die Schleppe getragen, — so würde er, wenn Genua frei würde, seine Vornehmheit auch den Bürgern gegenüber herauskehren; er, der beim Anblick des Herzogsmantels Zuckungen bekommt, würde es noch weniger ertragen, wenn das lederne Schurzfell des arbeitenden Bürgers zur Herrschaft käme. Die Phantasten der Freiheit — das sind erst die rechten Aristokraten. Und welch' ein pathetischer Komödiant ist dieser sprudelnde Graukopf von Anfang bis zu Ende! Er spielt Komödie auf dem Balle Fiesco's, indem er da mit einem Trauerflor erscheint, spielt Komödie auch in dem Zimmer seiner entehrten Tochter, indem er zu dem Bräutigam, den er doch mit beiden Händen festhält, „bedächtig" sagt: „haben Sie Lust, junger Mensch, ihr Herz in eine Pfütze zu werfen!" Sein Familienunglück benützt er zu einem politischen Theatereffect — läßt das häusliche Scandal von Romano in römischem Costüm malen und warum? um vor dem Bild bei Fiesco weiter Komödie spielen zu können. Weil er selbst kaum den Muth hat,

einen Virginius zu spielen, soll durch die Beredsamkeit des Pinsels jener Alcibiades zu einem Brutus bekehrt werden! Nicht minderer theatralischer Zurüstung bedarf's, um Bourgognino zu eröffnen, daß Fiesco sterben müsse. Die Anregung zu dieser Scene hat allem Anschein nach jene schaurig-ergreifende Stelle in Shakespeare's „König Johann" gegeben, wo dieser dem Hubert andeutet, daß er den Prinzen Arthur aus dem Wege wünsche:

Ich hatte was zu sagen — doch es sei:
Die Sonn' ist d'roben, und der stolze Tag
Umringt von den Ergötzungen der Welt
Ist allzu üppig und zu bunt geputzt,
Um mir Gehör zu geben. — Wenn die Glocke
Der Mitternacht mit eh'rner Zunge Ruf
Die Nacht an ihre träge Laufbahn mahnte;
Wenn dies ein Kirchhof wäre, wo wir stehen,
Und du von tausend Kränkungen bedrückt;
Und hätte Schwermuth, jener düst're Geist,
Dein Blut gedörrt, es schwer und dick gemacht,
Das sonst mit Kitzeln durch die Adern läuft,
Und treibt den Geck, Gelächter, in die Augen,
Daß eitle Lustigkeit die Backen bläht, —
Ein Trieb, der meinem Thun verhaßt ist; — oder
Wenn du mich könntest ohne Augen seh'n,
Mich hören ohne Ohren, und erwiedern
Ohn' eine Zunge, mit Gedanken blos,
Ohn' Auge, Ohr und läst'gen Schall der Worte;
Dann wollt' ich trotz dem lauernd wachen Tag
In deinen Busen schütten, was ich denke.

Jene Schauer der Vorstellung werden nun bei Schiller in die Scenerie übertragen; es ist Mitternacht, und die Gegend, die der Prospect darstellt, so unheimlich als möglich, an besten so eine Art von Wolfsschlucht.

Verrina. Das ist der Ort.

Bourgognino. Der schrecklichste, den du auffinden konn-

test, Vater! wenn das, was du hier vernehmen wirst, dem Orte gleich sieht, so werden meine Haarspitzen aufwärts springen.

Verrina. Doch blühet das, gegen die Nacht meiner Seele. Folge mir dahin, wo die Verwesung Leichname morsch frißt, und der Tod seine schaudernde Tafel hält — dahin, wo das Gewinsel verlorner Seelen Teufel belustigt . . . dort will ich zu dir durch Verzerrungen sprechen, und mit Zähneklappern wirst Du hören.

Bourgognino. Hören? was? ich beschwöre Dich.

Verrina. Jüngling! ich fürchte — Jüngling, dein Blut ist rosenroth, dein Fleisch ist mild und geschmeidig; dergleichen Naturen fühlen menschlich weich; an dieser empfindenden Flamme schmilzt meine grausame Weisheit. Hätte der Frost des Alters, oder der bleierne Gram den fröhlichen Sprung deiner Geister gelähmt — hätte schwarzes, klumpiges Blut der leidenden Natur den Weg zum Herzen gesperrt, dann wärest du geschickt, die Sprache meines Grams zu verstehen, und meinen Entschluß anzustaunen.

Bourgognino. Ich werde ihn hören und mein machen.

— — — — — —

Verrina. So höre, aber erwied're nichts. Nichts, junger Mensch! hörst du? kein Wort sollst du darauf sagen — Fiesco muß sterben!

Für diese Eröffnung also braucht Verrina, damit sie den richtigen Effect mache, eine eigene Decoration — die „furchtbare Wildniß" der ersten Scene des III. Actes. Was muß um seinetwillen nicht Alles gemalt werden! Nicht nur dem Historienmaler, auch dem Decorationsmaler giebt er vollauf zu thun!

Wenn Schiller in Verrina, obgleich nicht eben glücklich, den Idealisten der Revolution gezeichnet hat, so analysirt er in den Figuren Sacco's und Calcagno's mit geistreicher Schärfe die unlauteren Motive, die bei einer jeden Staatsumwälzung sich immer auch mit einmischen. Es ist interessant, die vertrauten Mitthei-

lungen zu vernehmen, welche die beiden Ehrenmänner über ihre Gesinnungen wechseln. Sacco bemerkt in Calcagno's Gesichte, daß seit einigen Wochen etwas in ihm arbeite, das nicht allein dem Vaterlande gilt, und auch er kann auf seine Eröffnung hin nun laut aussprechen, was er sich bis jetzt zu denken fast geschämt hat. Wir erfahren nämlich, daß Calcagno sich deshalb auf die Verschwörung einläßt, um im Getümmel des Aufruhrs die Gräfin Fiesco zu verführen — der edle Sacco, um durch die Staatsumwälzung seine Schulden abzuschütteln. „Und am Ende", fügt Calcagno mit frecher Ironie hinzu, „wenn Genua bei der Gelegenheit frei wird, läßt sich Sacco Vater des Vaterlandes taufen. Wärme nur Einer das verdroschene Märchen von Redlichkeit auf, wenn der Bankerott eines Taugenichtses und die Brunst eines Wollüstlings das Glück eines Staates entscheiden. Bei Gott! ich bewundere in uns Beiden die feine Speculation des Himmels, die das Herz des Körpers durch die Beulen der Gliedmaßen rettet." Das wäre in der Charakteristik ganz vortrefflich, nur muß es uns später um so mehr frappiren, diese beiden Edlen unter den „größten Heldenherzen Genua's" figuriren zu sehen, als die sie Fiesco in einem großen Momente begrüßt. Es muß uns ebenso befremden, wenn Verrina von ihnen zu Bertha sagt: „Diese Männer sind tapfer und gut — beweinen Dich diese, wird's irgendwo bluten" — und wenn vollends der Wollüstling Calcagno mit tugendhafter Entrüstung von dem Frevel Gianettino's spricht und seinen furchtbaren Stahl „zu den Füßen der Unschuld"

niederlegt. An solchen Widersprüchen, Sprüngen in der Motivirung und jugendlichen Inconsequenzen fehlt es im „Fiesco" nicht. So ist es unverzeihlich, daß der sonst so kluge Fiesco dem Mohren in einem Augenblick den Abschied giebt, wo ihm der Schurke am gefährlichsten werden kann. Dieser schlimme Fehler kann nur durch die Großmuth des Dogen ausgeglichen werden, der den Denuncianten gebunden zurückschickt; dann muß aber wieder eine Großmuthsscene des Fiesco folgen, die glücklicher Weise durch die unkluge Zuversicht des Dogen für die Conspiration unschädlich bleibt, und nun erst kann der Aufruhr losgehen. Man sieht, der Dichter ließ sich hier zu einer Häufung von blos äußerlichen Theatereffecten verleiten, und verstieß dabei gegen das oberste Gesetz der dramatischen Oekonomie, gegen die innere Zweckmäßigkeit. Namentlich da, wo die Katastrophe sich schon vorbereitet, darf kein hemmender Seitenschritt in der Handlung vorkommen, der dann wieder ungeschehen gemacht werden muß.

Wir dürfen an Muley Hassan nicht so flüchtig vorübergehen, an diesem frechen, launigen Teufel, dessen „confiscirter Mohrenkopf" so trefflich in die südliche Scenerie des Stückes paßt. „An die Stelle der überladenen und schwülstigen Phantasie, die in Spiegelberg wuchert, tritt hier Naturell und Race; an die Stelle der hohlen Prahlerei furchtlose Thätigkeit und kühne Unternehmung. Das exotische Naturell des Mohren unterstützt das Spitzbubenpathos weit besser als bei Spiegelberg die verdorbene Phantasie eines lüderlichen Studenten. Dieses Pathos hat seine eigenthümliche

Denkweise und sein besonderes Ehrgefühl. Einen Schurken läßt er sich schimpfen, aber den Dummkopf verbittet er sich. Seine Spitzbüberei ist seine Kunst; daß er diese aus dem Grunde versteht, ist sein Stolz. Er ist eine Figur aus einem Stück; ganz Instinct für Alles, wozu Spitzbubengenie gehört, immer auf dem Sprunge zur That, thierisch behend in der raschen Ausführung." *) Der Mohr ist ein glänzender Beweis von der fortschreitenden realistischen Kraft in Schiller's Charakterzeichnung, ebenso wie von seinem komischen Talent, das hier noch freier und wirksamer heraustritt, als in den „Räubern". Freilich hat die Komik in den Jugendstücken Schiller's, ganz so wie sein Pathos, etwas entschieden Gewaltsames, in's Extrem Getriebenes: entweder ist sie in die schärfste Lauge der Satyre getaucht, oder tritt sie in der Form des Gaunerhumors auf, in den sich Schiller so hineinstudirt hat, als hätte er diese Mißform der Menschheit auf einem Polizeibureau oder in den Verhörzimmern eines Criminalgerichtes gründlich zu beobachten Gelegenheit gehabt.

So bedeutend, ja großartig die Ueberschau des großen geschichtlichen Lebens im „Fiesco" ist, so wenig fand sich hier noch der Dichter in der kleineren, stilleren Welt des Frauenlebens zurecht. Wenn Amaliens Hauptbeschäftigung das Lautenspiel und das Anschwärmen von Carls Schattenriß ist, so treibt Leonore nebenbei auch einige Politik, späht sogar mit Scharfblick die Gefahren aus, die ihrem Gatten auf seinem gefähr-

*) K. Fischer: Schiller als Komiker.

lichen Wege drohen — aber dabei ist sie wieder so passiv-sentimental, daß sie den ungeheuren Impertinenzen der Imperiali kein Wort wahrhafter Entrüstung entgegenzusetzen weiß. Daß Leonore eine blaße, deutsche Blondine ist, darüber kann kein Zweifel sein; aber auch die Gräfin Imperiali ist nichts weniger als eine Italienerin. Kaum kann ich mir diese moquante Kokette anders vorstellen, wie als eine aufgeblasene Bürgerprinzessin aus irgend einer deutschen Reichsstadt, mit gepudertem Haar, hoch aufgestapelter Coiffüre und Schönheitspflästerchen auf den geschminkten Wangen. Diese beiden, von Grund aus verfehlten Frauengestalten, die zugleich der feinsten aristokratischen Sphäre angehören sollen, zeigen uns deutlich, wie wenig noch der Dichter in den Formen der höheren Lebenskreise zu Hause ist, so sehr er auch in der Idee die Höhen des Lebens beherrscht. Seine nächste Aufgabe sollte es darum sein, in die Kreise der deutschen Bürgerwelt selbst hinabzusteigen, und ihr das einheimische Hofleben, die Verderbtheit und den Hochmuth der höheren Stände in greller, tragischer Beleuchtung gegenüberzustellen.

C. „Cabale und Liebe" (1784).

Sehr beachtenswerth ist der Fortschritt im Realismus, den Schiller in seinen Jugenddramen macht; von der imaginairen Traumwelt der „Räuber" zum kräftigen Erfassen geschichtlicher Verhältnisse in „Fiesco", von da zu einem Sittenbild aus der Gegen-

wart des deutschen Lebens in „Cabale und Liebe.“ Lessing hatte in der „Emilia Galotti“ Verhältnisse des Braunschweigischen Hofes abgespiegelt. Trotz des sorgfältigen Verwischens aller localen Beziehungen — trotz der Verlegung des Schauplatzes nach Guastalla hatte das Gerücht die Sache ausgespürt — aber der Herzog setzte sich über das Gerede hinweg und ließ das Stück unbeanstandet darstellen. Schiller dagegen besaß die Kühnheit, die Handlung seines Stückes bei ihrem bedenklichen Inhalt doch in die nächste Nähe zu transportiren, ja sogar auf die einzelnen Bezüge fast mit Fingern hinzudeuten. Uebrigens herrschte damals in Sachen der Theatercensur in Deutschland die merkwürdigste Mischung von Willkür und Indulgenz. Was in dem einen Kleinstaat streng verpönt war, durfte man wenige Meilen davon schon ungescheut sagen. Hatte der Nachbar zufälliger Weise keine verrufene Favoritin, trieb er gerade keine Geschäfte mit Recruten nach dem Auslande, gab es da keinen Ministerpräsidenten mit einer Vorgeschichte, die nach dem Pitaval schmeckte, — so ließ man ohne weiters solche Stücke, wie „Cabale und Liebe“, auf der Bühne gelten, mochten sie noch so tief die offenen Wunden der deutschen Verhältniße sondiren. Sowie Deutschland in keiner Hinsicht je einig war, so trat auch zum Glück der Literatur der Despotismus hier nie als eine compacte Phalanx auf; wie an alten Gemäuer, fand sich da immer eine Ritze oder ein Spalt, aus dem die reichsten Blüthen des Geistes oft in verwegenem Wuchs sich emporarbeiten konnten. Und nicht die Blüthen allein strebten in die Luft empor — auch

die Wurzeln drängten das mürbe Gestein kräftig auseinander — und machten immer weiteren, freieren Raum.

Schiller griff in seinem Süjet um eine Stufe tiefer, als Lessing in der Emilia Galotti; er schildert uns nur die nächste Umgebung des Fürsten, die nicht minder despotisch nach unten drückte, und ihr gegenüber den schlichten Lebenskreis des ehrlich beschränkten Kleinbürgerthums in seinem Gegensatz zu der höfischen Welt und zugleich in seinem tragischen Zusammenstoß mit der letzteren. Der Fürst selbst erscheint nicht; aber der Schatten seiner Persönlichkeit fällt deutlich und scharf in die Handlung; das Treiben in seinem Cabinet und Hofe spiegelt sich in dem unbegränzten Einfluß dieses Präsidenten, in der glanzvollen Rolle, die die Lady Milford spielt, in dem Unterthanenverkauf à la Hessen. Wir erfahren eben genug von Sereniſſimus, um ihn ziemlich vollständig zu kennen, und sehen auf das Deutlichste, was er auf seinem Lande gemacht hat. Rücksichtlos, aber mit hoher Wahrheit analysirt der Dichter die tiefe sittliche Fäulniß der Hofsphäre, die mit einem so trügerischen, phosphorreſcirenden Glanze schimmert, und ihr gegenüber die trostlosen Zustände des Volkes, sein dumpfes Hinbrüten, sein verzweiflendes Erliegen. Iffland und die gleichzeitigen Romane haben genug Stoffe behandelt, in welchen die damaligen Verhältnisse als die bitterste Ironie auf den Rechtsstaat dargestellt werden. Die Cabale ist ein Hauptthema des deutschen bürgerlichen Trauerspiels, wo gewöhnlich die Antichambre und das Cabinet der Sitz des Verhängnisses ist, und die Schicksalsfäden durch die Hände schurkischer Secretaire

und Kammerdiener laufen. Aber es ist in den meisten dieser Stücke nur ein geistloser Realismus; die Intrigue dreht sich um einzelne, oft kleinliche Fälle; die Behandlung des Ganzen klebt ohne Aufschwung an der nächsten, begränztesten Wirklichkeit fest. Schiller hat dagegen in sein Thema, wenn es auch zum Theil in der Iffland'schen Sphäre spielt, die ganze Weite seines principiellen Standpunktes, den ganzen Ernst seines sittlichen Pathos hineingetragen; er hat so die Gattung des bürgerlichen Trauerspiels, die leicht in die gewöhnlichste Prosa hinabsinkt, in gleicher Weise poetisch veredelt, wie es Lessing in der „Minna von Barnhelm" mit der Gattung des bürgerlichen Lustspiels gethan hat.

Werfen wir noch einen flüchtigen Blick auf die deutschen Hofhaltungen jener Zeit, um für die zerstreuten Anspielungen in Schiller's Stück die richtige culturgeschichtliche Perspective zu finden. In ungemessener Bewunderung des großen Königs copirten die kleinen Souveraine Alles, was an Versailles mahnte; die Etikette, den Hofton, den Baulurus, die großen Jagden, die vornehme Frivolität, das moderne Serailwesen; das Volk war geduldig, und außerdem war noch in den protestantischen Ländern dafür gesorgt, daß das französische „l'état c'est moi" einen erbaulichen Anstrich erhielt, — denn das Altlutherthum sicherte ja dem Landesherrn seine unantastbare, patriarchalische Würde. Wie lustig ging es da zu um jene abgelegenen einsamen Lustschlösser, in jenen Salons voll üppiger, raffinirter Pracht, wo sich auf schwellenden Kissen so leicht die Sorgen der Regierung vergaßen, wo die

ernsten Staatsräthe, die Camillo Rota's mit ihrer tiefgefurchten Stirn nicht vorkamen, aber die Marinelli's, die Günstlinge und Abenteurer um so freier ein- und ausgingen! Was lag daran, wenn man die Unterthanen um diese Stunden verkürzte — gedachte man doch um so eifriger der schönen Unterthaninnen, denn für einen parc aux cerfs war doch auch gesorgt! Nach Tafel wurde es auf diesen Göttersitzen erst recht lebendig. Da fuhr man hinaus auf prächtigen Carossen zu den Regatta's auf dem feenhaft beleuchteten See, in dessen Fläche sich der Widerschein der kostbarsten Feuerwerke spiegelte, da schwärmten die Herren vom lustigen Einsiedlerorden durch das Halbdunkel der schnurgeraden, grünen Gartenwände, da rauschte das Concert durch die prächtigen Säle und weithin warf die festliche Beleuchtung ihren Schein durch die öde traurige Gegend. Denn in häßlichen, abgelegenen Gegenden, in kahlen Flächen legte man mit Vorliebe die Solitüden und Fantaisien, die Luftschlösser der Zopfzeit an, während man die alten romantischen Herrensitze verließ. Nymphenburg erstand in öder Moorfläche, und Max Emanuel von Baiern ließ sogar mitten in romantischem Waldland eine künstliche Wüste herstellen, um sich darin ein Schloß zu bauen. War der Grund dieser souverainen Grille nur die Vorliebe für das Flachland, die allerdings jener flachen und kahlen Zeit sehr nahe lag? Nicht dies zunächst. Die Fürsten wollten eben ihre olympischen Belustigungen den Augen des Volkes möglichst fernhalten, damit nicht etwa der Bauer in der Nachbarschaft am Pfluge

stehen bleibe und sich so seine Gedanken mache, damit nicht das Geräusch der Hoffeste in einem nahen Städtchen bedenklich wiederhalle. Kinder dürfen nicht Alles erfahren, am wenigsten Landeskinder. Darum verrauschten jene venetianischen Nächte in der Stille der Einöde, die freilich das ganze Land mit seinem Schweiße bezahlen mußte . . .

Mit seinem Schweiße, ja mit seinem Blute! Um Versailles und Trianon nachzuahmen, das selbst Frankreich bei seinen großen Hilfsmitteln zu Grunde richtete, mußte alles Mögliche requirirt werden. Die Landesväter trieben Falschmünzerei, d. h. sie machten schlechtes Geld, prägten auf kaum versilbertes Kupfer ihr bedeutendes Bild — sie erhoben drückende Steuern, nach Umständen auch Leibzölle, und ließen, wenn sie nicht reichten, ihre kleinen Colberts auf Finanzoperationen sinnen — und sobald alle die Hausmittel einer schlechten Regierung ausgingen — nun, so griffen sie zu guter Letzt zum Soldatenhandel. Dies ging so fort — denn man konnte bei diesen fürchterlichen Ungerechtigkeiten auf Eines sicher bauen: auf den schwer zu erschütternden Respect des deutschen Volkes vor seinen angestammten Herren, auf die nationale Ehrlichkeit und Treue, die sich mit der heimlichen Erleichterung von Thränen, Seufzern und halbunterdrückten Fluchen begnügt, und dann wieder weiter duldet. Schlimm genug, wenn die Ehrlichkeit und Geduld eines Volkes eine Ziffer wird, mit der man rechnet! Schlimm genug, wenn die moralischen Eigenthümlichkeiten einer Nation für den Mechanismus der Tyrannei ebenso in

den Calcül gebracht werden, wie man etwa die Wirksamkeit einer Maschine nach so und so viel Pferdekräften bestimmt . . .

Doch schlimmer als alles Andere ist dies, daß gegenüber diesem tüchtigen, aber unbeholfenen Volkskern auch die Corruption der Gesinnung gerade in Deutschland in den allerwidrigsten Formen aufzutreten vermag, sobald sie sich einmal den Höfen verschrieben. Es ist wahr, die Coulissengeheimnisse des französischen Hofes, wie wir sie durch die Memoirenliteratur kennen lernen, haben tief unheimliche Seiten. Aber es ist in dieser Verderbtheit doch ein gewisser blendender Esprit, der als schimmerndes Irrlicht über dem Sumpfe der Demoralisation aufsteigt und leuchtet — das tiefste Laster selbst ist nicht ohne das feine Parfüm der Civilisation — der Intrigue mangelt selten eine gewisse leichte Verwegenheit, eine entschlossene Virtuosität, die bei allem moralischen Abscheu durch eine Art ästhetischen Interesses einzuflößen vermag. Dagegen haben die Hofränke und Cabalen an den deutschen Höfen nichts mit jenem pikanten Intriguenspiel gemein; sie sind eben nur höhere Bedienten-Machinationen, die in der Regel den widerwärtigsten Eindruck machen. Solche scorpionartige Naturen, wie Marinelli, solche demüthig freche, plebejische Schleicher, wie der Secretair Wurm, den sein Name hinreichend kennzeichnet, sind leider — wir müssen es sagen — mit dem ganzen Gezücht der achselzuckenden, händereibenden, antichambrirenden Schurken in den Iffland'schen Stücken eine ebenso specifisch deutsche Erscheinung, wie die eichenfeste Biederkeit des Volkes

und des echten Bürgerstammes. Beide Elemente finden wir auch in „Cabale und Liebe" in trefflichster Charakteristik vertreten; wir brauchen nur den Stadtmusikus Miller und den Secretair Wurm einander vergleichend gegenüber zu stellen.

All' diese Zustände werfen ihre Reflexe, mehr oder minder grell, in das bürgerliche Trauerspiel Schiller's. Das Ansehen des Präsidenten, so groß es ist, stützt sich doch auf den Einfluß der Lady Milford — wie überhaupt seine mächtigsten Springfedern in die Wallungen des Fürsten hineinspielen. Die stolze Favoritin macht das Wetter bei Hofe — sie ist auch die höchste Instanz des Landes. Gespannt achten alle Hofchargen auf ihren Wink — von ihrer Laune hängt das Programm der fürstlichen Belustigungen ab — durch ihre Finger laufen die Loose der Unterthanen, gleich den Perlen ihres Schmuckes, mit denen sie gedankenlos spielt. Ihretwegen ruft der Fürst Paradiese aus den Wildnissen — läßt die Quellen seines Landes in stolzem Bogen gen Himmel springen, oder das Mark seiner Unterthanen in einem Feuerwerk hinpuffen.

Eines Morgens schickt ihr der Fürst einen Brillantschmuck von unermeßlichem Werth. Die Lady, die doch an verschwenderische Geschenke gewöhnt ist, fährt erschrocken zurück, als sie das Kästchen geöffnet — und fragt den Kammerdiener: „Mensch! was bezahlt der Herzog für diese Steine?" ... Er antwortet mit finsterem Gesicht: „Sie kosten ihn keinen Heller!"

Lady. Was? bist du rasend? Nichts! — und du wirfst mir ja einen Blick zu, als wenn du mich durchbohren

wolltest. — Nichts kosten ihm diese unermeßlich kostbaren Steine?

Kammerdiener. Gestern sind siebentausend Landeskinder nach Amerika fort — die zahlen Alles!

Lady. Mann! was ist dir? Ich glaube, du weinst?

Kammerdiener. Edelsteine, wie diese da — ich habe auch ein Paar Söhne darunter.

Lady. Doch keine gezwungenen?

Kammerdiener. O Gott! — nein! lauter Freiwillige! Es traten wohl so etliche vorlaute Bursche vor die Fronte heraus und fragten den Obersten, wie theuer der Fürst das Joch Menschen verkaufe? — Aber unser allergnädigste Landesherr ließ alle Regimenter auf dem Paradeplatz aufmarschiren und die Maulaffen niederschießen. Wir hörten die Büchsen knallen, sahen ihr Gehirn auf das Pflaster spritzen, und die ganze Armee schrie: Juchhe nach Amerika!

Lady. Gott! Gott! und ich hörte nichts? und ich merkte nichts!?

Kammerdiener. Ja, gnädige Frau! warum mußtet Ihr denn mit unserem Herrn gerade auf die Bärenhatz reiten, als man den Lärm zum Aufbruche schlug? — Die Herrlichkeit hättet Ihr doch nicht versäumen sollen, wie uns die gellenden Trommeln verkündigten, es ist Zeit, und heulende Waisen dort einen lebendigen Vater verfolgten, und hier eine wüthende Mutter lief, ihr säugendes Kind an Bayonnette zu spießen, und wie man Bräutigam und Braut mit Säbelhieben auseinanderriß, und wie Graubärte verzweiflungsvoll dastanden, und den Burschen auch zuletzt die Krücken noch nachwarfen in die neue Welt. — Oh, und mitunter das polternde Wirbelschlagen, damit der Allwissende uns nicht sollte beten hören.

Lady. Weg mit diesen Steinen — sie blitzen Höllenflammen in mein Herz! Mäßige Dich, armer alter Mann! Sie werden wieder kommen. Sie werden ihr Vaterland wiedersehen!

Kammerdiener. Das weiß der Himmel! das werden sie! — Noch am Stadtthore drehten sie sich um, und schrieen: Gott mit euch, Weib und Kinder! Es leb' unser Landesvater — am jüngsten Gerichte sind wir wieder da!

Und doch darf die Lady sagen, vor der Zeit ihres

Einflusses sei es noch schlimmer gewesen, sie darf sich sogar gewisser Verdienste um das Land rühmen. Sie hat bei ihrer Ankunft einen vollständigen parc aux cerfs vorgefunden — da nahm sie ihrem Fürsten einen feierlichen Eid ab in einer Stunde der Leidenschaft, und diese abscheuliche Opferung mußte aufhören. Hof und Serail wimmelten von Italiens Auswurf. Flatterhafte Pariserinnen tändelten mit dem Scepter, und das Volk blutete unter ihren Launen — aber sie stach sie Alle aus, denn sie war mehr Kokette, als sie alle! Sie nahm dem schlaffen Tyrannen den Zügel ab — sprengte Kerker, zerriß Todesurtheile, legte mächtige Frevler in Staub, und rettete die verlor'ne Sache der Tugend oft noch mit einer buhlerischen Thräne. Wir wollen vorläufig von der seltsamen Glorification der tugendhaften Buhlerin ganz absehen; es ist um so entsetzlicher, daß der Fürst nur der Maitresse zu Gefallen ein- und das anderemal gerecht oder gnädig ist, daß die ernstesten Entschließungen, daß Menschenleben von dem Taumel einer Schäferstunde abhangen.

Wenn Schiller die „Räuber" aus der Phantasie und einer edlen Leidenschaft herausschrieb, wenn „Fiesco" vorzugsweise ein Product seines Kopfes war, so schrieb er „Cabale und Liebe" mit seinem Herzen, mit der vollen inneren Erregung des Gefühls. Namentlich gilt dies von der Schilderung des alten Miller, Louisens und Ferdinands — man sieht sehr wohl, wie der Dichter namentlich alle Scenen, die

in der ärmlichen Bürgerstube des Stadtmusicus spielen, gleich einem unbemerkten Hausgenossen, mit vollstem Mitgefühl durchlebt. Die Charakteristik der Kleinbürgersphäre selbst ist meisterhaft; gleich in der ersten Scene, wo Miller bei seinem Violoncell, die Frau Millerin bei ihrem Kaffee sitzt, blicken wir in diesen ganzen Lebenskreis hinein, wie in ein kräftig colorirtes niederländisches Bild. Nur der wachsende Ernst der tragischen Situationen, der furchtbare Sturm der Affecte, der in der Stube des Musikus zum Ausbruche kommt, nöthigt den Dichter, die Zeichnung in breiteren, rasch hingesetzten Pinselstrichen zu halten, obgleich er, wo es am Platze ist, überall den feinsten Sinn für das bezeichnende Detail verräth. Vor Allem ist der alte Miller ein in den kräftigsten Portraitzügen gehaltenes Bild des deutschen Bürgercharakters aus den niederen, eingeengten Kreisen. Das goldene Herz des Alten voll der wärmsten Vaterliebe, — seine wackere, bescheidene Geradheit, seine biedere, derb herausfahrende Heftigkeit, der drastische Ausbruch seines sittlichen Zorns gegen den Präsidenten, der endlich durch die Formen der äußeren Devotion explodirt — dies trägt Alles den Stempel der höchsten Wahrheit, der richtigsten und schärfsten Beobachtung. Ein trefflicher Gegensatz ist die Mutter mit ihrer dummen, bornirten Eitelkeit, die nöthigenfalls, wenn der liebe Gott nicht, wie es scheint, ihre Tochter „baardu zur gnädigen Madame" haben wollte, auch nicht abgeneigt wäre, sie sonst zu verkuppeln. Louise erhebt sich durch ihre hochgespannte Empfindung, die in jener Zeit nichts Seltenes war,

und bei ihr noch durch Lectüre reichlich genährt wird, durchaus über den Lebenskreis ihrer Eltern. Trotz ihrer starken Sentimentalität ist sie aber ungleich wahrer gedacht, als die ewig musicirende Amalia in den „Räubern", und die politisirende Schwärmerin Leonore in „Fiesco"; wenn die beiden Letzteren nur aus einer Anreihung von sentimentalen Stimmungen und Reflexionen des Dichters bestehen, aber keineswegs haltbare Gestalten sind, so tritt uns in Louise die erste wirklich gelungene Frauenfigur Schiller's entgegen. Sie hat allerdings nicht die reizenden, halbunbewußten Züge des echt mädchenhaften Seelenlebens, welche die Göthe'schen Frauengestalten poetisch so hoch stellen — aber so wie sie ist, paßt sie eben ganz für einen Schiller'schen Liebhaber, und für die Welt des Stückes, und darauf kommt es doch zunächst an. Der Idealismus Ferdinands ist gleichfalls nicht unwahr; wir können uns ganz gut in sein inneres Leben hineindenken und es aus ihm selbst heraus verstehen, während wir den Carl Moor nur aus dem Dichter heraus begreifen können, ihn blos als eine Personification seiner damaligen Gemüthsverfassung ansehen müssen. Es gab gewiß ähnliche Jünglingscharaktere zu jener Zeit, wie Ferdinand v. Walter, sowie es dazumal auch Werthers und Wilhelm Meisters gab. Die Berauschung in edlen Gefühlen und den Hyperenthusiasmus, der in jener Epoche durch die Jünglingsseelen glühte, finden wir hier ganz und gar auf ein Liebesverhältniß übertragen, das den Standesansichten der höheren Kreise schroff entgegensteht. Ferdinand ist ein junger Mensch,

der offenbar von Rousseau'schen Ideen vollgenährt ist, die auch auf den jungen Schiller, wie wir wissen, gar mächtig einwirkten. Die Begeisterung für das natürliche Recht des Menschen, für die ungehemmte Freiheit des Gefühls flammte cometenartig am Horizonte des Jahrhunderts empor, und sie mußte um so mehr bis zur Ueberreizung und Phantasterei ausarten, je hartnäckiger andererseits alle dem rein Menschlichen zuwiderlaufenden Einzwängungen der Gesellschaft festgehalten wurden. In diesem Sinne ist denn auch das individuelle Liebesverhältniß als solches in Schiller's Stück nicht die Hauptsache, sondern die Idee der rein menschlichen Liebe, die darin ihre Versinnlichung finden soll; jener Liebe, die die Kluft der Standesunterschiede kühn überspringt, tapfer den Widerspruch einer ganzen Welt besteht und die feindlichen Machinationen derselben mit Märtyrermuth über sich ergehen läßt. Die leidenschaftliche Opposition gegen den Zwang des Bestehenden ist hier auf das Gebiet des Herzens übertragen; auch die Liebe participirt bei Schiller an dem revolutionairen Pathos, das den Puls seiner Poesie in der ersten Periode ihrer Entwicklung ausmachte.

Die Hofgruppe: den Präsidenten, den Hofmarschall v. Kalb und den in bescheidener Entfernung sich ihnen anschließenden Secretair Wurm hat der Dichter mit jenen dicken, schreienden Farben gemalt, wie sie mehr der Satyriker, als der Dramatiker aufzutragen pflegt. Aber man kann deshalb nicht sagen, daß sie unwahr oder bis zur Caricatur getrieben sei; auch der schärfer individualisirende Charakterspieler wird übri-

gens bestätigen, daß der Hofmarschall zu den dankbarsten komischen Charakterbildern der deutschen Bühne gehört. Diese treffliche Charge rundet auch in dramatischer Beziehung den Kreis der Personen des Stückes trefflich ab, und bringt durch die hellere komische Farbe in das sonst so düster gehaltene Sittenbild die beste Wirkung. Von der Lady Milford wäre nur noch zu bemerken, daß sie eben so wenig eine Engländerin ist, als die Julia Imperiali in „Fiesco" eine Italienerin; Schillern sagte es eben damals zu, dem Ungewöhnlichen und Abenteuerlichen den Hintergrund einer romantischen Ferne zu geben, gleichviel ob dieser so ganz passe oder nicht. Bei dieser Gestalt hielt Schiller noch an dem Standpunkt der räthselhaft gemischten Charaktere fest, von dem ich früher aus Anlaß des Fiesco gesprochen habe, ja trieb diese Art von Charakterform hier auf die äußerste Spitze. Diese tugendhafte Maitresse, welche die Triumphe der raffinirtesten Koketterie dazu benützt, um die Willkür des Fürsten zu entwaffnen und die schlechte Justiz in dem Herzogthum zu verbessern, ist nichts als eine phantastische Fiction. Hat übrigens der Dichter bei der Glorificirung der Lady an die Geliebte seines Herzogs, an die Gräfin Franzisca von Hohenheim gedacht, die jener ihrem Manne entführt hatte, um sich später ihr zur linken Hand antrauen zu lassen? Hat er sich vielleicht als Carlsschüler diese Frau idealisirt und dann dieses Ideal auf seine Lady Milford übertragen? Immerhin, daß diese Eindrücke noch später auf ihn gewirkt haben.

Ueber die herbeigezwungene Katastrophe und ihre

falsche Motivirung haben sich gewiegte Stimmen — so auch Hoffmeister in seinem verdienstvollen Werke über Schiller — hinreichend ausgesprochen. Man begreift in der That nicht, wie Ferdinand einem so plumpen Betruge zur Beute anheimfallen, an die Möglichkeit einer intimen Beziehung seiner Louise zu einem Menschen, wie der Hofmarschall Kalb, nur einen Augenblick glauben konnte! Wie? darf man fragen, kannte er denn Louisen's Herz nicht genauer noch, als ihre Schriftzüge? Was war seine frühere Liebe, was all' die Schwärmerei für ihre schöne Seele, wenn er sie jetzt augenblicks für eine gemeine, heuchelnde Buhlerin hält? Die Scene übrigens, die Schiller mit handgreiflicher Absicht zur Motivirung der Katastrophe voranschickt, verdirbt die Sache noch mehr. Ferdinand macht Louisen einen Fluchtvorschlag: „Ich mache meine Kostbarkeiten zu Geld, erhebe Summen auf meinen Vater! Es ist erlaubt, einen Räuber zu plündern (?) — Schlag Ein Uhr um Mitternacht wird ein Wagen hier anfahren — wir fliehen!" Louise geht darauf nicht ein. „Nein, mein Geliebter! wenn nur ein Frevel Dich mir erhalten kann, so hab' ich noch Stärke, Dich zu verlieren!" Sie hat noch ein anderes, starkes Motiv: das Gefühl und die Pflicht für den Vater, den sie nicht verlassen kann, der der Rache des Präsidenten gewiß wäre. Noch erschüttert von der Scene, in welcher der Präsident, mit allen criminalistischen Schrecken umgeben, in die stille Bürgerstube einstürmte, sieht sie jetzt wirklich ihre Liebe zu Ferdinand als einen Frevel gegen die socialen Einrichtungen an, den sie im Traume

ihres Gefühls unbewußt begangen. „Laß mich die Heldin dieses Augenblickes sein — einem Bündnisse entsagen, das die Fugen der Bürgerwelt auseinandertreiben, und die gemeine ewige Ordnung zu Grunde stürzen würde! Ich bin die Verbrecherin — mit frechen thörichten Wünschen hat sich mein Busen getragen — mein Unglück ist meine Strafe, so laß mir doch jetzt die süße, schmeichelnde Täuschung, daß es mein Opfer war . . .“ Was erwidert nun Ferdinand? Er zerschmettert zunächst dem armen Musikus in der Wuth eine seiner Violinen, und hat auf die Worte Louisens: „Mein Pflicht heißt mich bleiben und dulden“ keine andere Entgegnung als die: „Schlange, Du lügst! Dich fesselt ein Liebhaber hier — und Wehe über Dich und ihn, wenn mein Verdacht sich bestätigt!“ Das ist, mit Verlaub gesagt, gemein — und es steht schlimm darum, daß der Dichter seinen Helden erst entadeln mußte, um auf jenen unbestimmten Verdacht hin die Möglichkeit der Täuschung und der Katastrophe zu gründen.

Man muß es dem jugendlichen Schaffen Schiller's zu Gute halten, daß er noch die Fäden der Handlung nicht mit Nothwendigkeit auf das Ziel der Katastrophe zu lenken weiß; die Absicht und die Stimmung seiner Jugendstücke ist tragischer, als die Anlage ihres Plans. Später wird es umgekehrt: er arbeitet dann seine Tragödien mit ruhigerem, weniger betheiligten Gemüth aus, weiß aber das Schicksal in stetigem Gang vorzubereiten und dem tragischen Ende planmäßig entgegenzuführen. —

Wenn Schiller in „Cabale und Liebe“ das Verhängniß im engsten Kreise aufgesucht, wenn er eine Bürgerstube zum Schauplatze der Katastrophe macht, an dem Schlag einer alten Pendeluhr im Zimmer des Stadtpfeifers gleichsam die Qualminuten zweier brechender Herzen abzählt — so treibt ihn der Schwung seines Idealismus im nächsten Werke wieder nach aufwärts, in die höchste, weiteste Sphäre des Lebens. Die Monarchie des „reichsten Mannes in der getauften Welt“ thut sich vor uns auf, in deren Gränzen die Sonne nicht untergeht; hier handelt es sich um Völkerlooſe, um das Schicksal einer ganzen nach Wahrheit und Freiheit ringenden Welt, nicht mehr um die Willkühracte eines Duodezstaates, um den tragischen Conflict erbärmlicher Standesverhältnisse. Hier giebt es keine enge Winkelcabalen — da intriguirt ein Herzog Alba, die Inquisition wirft ihre unsichtbaren Netze aus, es gilt ein ganzes, großartiges System des Despotismus gegen den Anprall der Freiheitsideen aufrecht zu halten. Der Dichter selbst tritt mit diesem Werk an einen wichtigen Wendepunkt — und so sei es mir erlaubt, länger bei demselben zu verweilen.

III.

Schiller's „Don Carlos."

(Erschienen 1787).

Dieses merkwürdige Werk ist vielleicht für die kritische Reconstruction die schwerste Aufgabe, trotz des geistvollen Behelfes, das wir an Schiller's eigenen Briefen über „Don Carlos" besitzen. Es sind zwei verschiedene Bildungsepochen des Dichters, die uns in diesem Werke zugleich entgegentreten: nicht sich wechselweise abgränzend, sondern in seltsamem Doppelschein einander beständig durchkreuzend. Wie in allen Uebergangsformen, sind hier widersprechende Elemente in Eins zusammengefügt, und der Eindruck, obgleich sonst vielleicht der brillanteste und hinreißendste von Schiller's dramatischen Productionen, bleibt in künstlerischer Beziehung immer schwankend und unharmonisch. Die naive Sicherheit und Entschlossenheit des naturalistischen Schaffens aus seiner ersten Periode hat hier Schiller

zum Theil schon verloren, die bewußte Klarheit eines höheren idealistischen Kunstprincips, die seine späteren Werke durchzieht, arbeitet sich wohl empor, ist aber noch nicht wirklich erreicht und gefunden. Es ist der vielversprechende Aufgang eines helleren Morgens, wo aber die Lichtstrahlen noch dunstige Streifen durch die Frühnebel ziehen.

Die fortgesetzte Selbstkritik, die strenge, fast spartanische Zucht, die Schiller an seinem eigenen Talente übte, mußte den Läuterungsproceß desselben kräftig einleiten und beschleunigen. In dieser Läuterung wurde freilich manches als Schlacke ausgeschieden, was gutes echtes Erz ist. Bei aller reflectirten Grundlage der Schiller'schen Production zeigt sich in seinen Jugenddramen ein höchst bedeutender Fond von Beobachtungsgabe, von kräftigem realistischen Sinne; ein großer Theil der geschilderten Charaktere ist scharf und treffend aufgefaßt, mögen auch die einzelnen Gestalten wohl etwas derb gepackt und zuweilen mit outrirten Farben ausgemalt sein.

In „Don Carlos" wird bereits durch wiederholte Bearbeitungen das grobstoffliche, naturalistische Element allmälig ausgeschieden. Das Interesse an dem Affect des Helden muß später mit jenem an dem reinern Enthusiasmus der Idee die Stelle wechseln; große, umfassende Gedanken, nicht mehr blos befangene Gefühle und Leidenschaften sollen die Triebfeder der Handlung sein. Die Versesprache, der dramatische Jambus, zu dem hier Schiller zum ersten Male greift, ist auch mit ein wesentliches Vehikel dieser Abklärung. Durch sie

soll der Dialog jenen hellen, durchsichtigen Schliff bekommen, der das Pathos der Idee, den schwungvollen Gedankenausdruck überall rein und ungetrübt durchscheinen läßt. Das tiefe Helldunkel des Affectes, das warme, oft glühende Colorit, welches die allerdings unreine und naturwüchsige, aber kräftige Prosa der Jugendproducte Schiller's besitzt, muß jetzt der krystallenen Durchsichtigkeit einer classisch sententiösen Sprache weichen. In „Don Carlos" gährt und pocht wohl noch viel von dem ursprünglichen Jugenddrang unter den jambischen Rhythmen, und bringt oft einen heftigeren Wellenschlag in ihre sonst ruhig hingleitende Bewegung.

Für Helden, die nicht mehr blos aus ihrem eigenen Lebenselement herausgestaltet sind, sondern zugleich als Organe eines höheren Geistes, der aus ihnen spricht, als Abgeordnete der Menschheit auftreten, für solche muß allerdings auch die Sprache in feierlichen, höher gestimmten Tönen erklingen, um dem Allgemeinen, dem Ideellen einen würdigen Ausdruck zu geben. Dieser volle Festklang der Diction wird nun für Schiller zur zweiten Natur, ja sogar zur Virtuosität; ihr wird fortan von der lebendigen, individualisirenden Charakteristik, der sonst Schiller schon mächtig war, so viel aufgeopfert, als die gemessene Würde, der Styl der Darstellung nur immer verlangt. Keiner von unseren großen Dichtern ging in dem Abschleifen des Individuellen so weit, um — wenn ich so sagen darf — seine Figuren versefähig zu machen, wie eben Schiller. In Göthe's „Torquato Tasso" klingt, obgleich er ein vollendetes Sprachkunstwerk der edlen Diction ist, überall ein ge-

wisser höherer Conversationston an, und durch das Goldnetz der anmuthvollsten Verse blicken die feinsten novellenartig detaillirten Charakterzüge hindurch; in „Nathan dem Weisen" läßt der Schimmer des Verses nichts von den Umrissen der scharf gezeichneten Personengruppe verschwimmen, und auch die epigrammatischen Spitzen des Lessing'schen Dialogs blitzen unabgestumpft aus dem Flusse der jambischen Sprache; in Heinrich v. Kleist's „Prinzen von Homburg" treten die stämmigen, markig rauhen Figuren der ersten preußischen Heldenzeit in der ganzen Kraft des realistischen Pinsels dieses Dichters hervor, oft auch auf Kosten der glatten Verseform. Schiller giebt da im Gegentheil der Forderung der Form viel nach, und beginnt schon im „Don Carlos" die Farben der Charakteristik in leichteren und zarteren Aquarelltinten hinzusetzen. Der Typus seiner Dichtung ändert sich mit einem Male; auf dem gelichteten Waldgrund der „Räuber" ersteht ein Tempel, marmorstrahlend, von schlanken ionischen Säulen getragen, und Weihrauchsopferduft durchwürzt in leichtem Gewölke die weiten, feierlichen Räume. Nun ist ihm

ein heiliger Bezirk die Scene —
Verbannt aus ihrem festlichen Gebiet
Sind der Natur nachlässig rohe Töne, —
Die Sprache selbst erhebt sich ihm zum Lied!

Früher war die lebendige dramatische Action, vom heißen Hauch der Leidenschaft belebt, jene Form, in der sich das ganze Denken und Fühlen des Dichters ungehemmt ergoß — nun geräth der ideelle Gehalt, den der Dichter verkörpern möchte, theilweise mit dieser

Form in Zwiespalt, überwächst dieselbe, und stört ihre innere organische Einheit. Der merkwürdige Organismus der neuen Tragödie Schiller's hat einen doppelten Herzschlag, ein zweifaches Lebensprincip: die Seele der Handlung ist die Leidenschaft des Prinzen für die Königin, der über die Handlung hinauswachsende Geist des Stückes spricht sich mehr rhetorisch als dramatisch in den Bekenntnissen und den Tendenzen des Marquis Posa aus. Der eigentliche Träger des dramatischen Interesses sollte doch nun einmal der Prinz bleiben; die Exposition, die erste Verwicklung, welche durch den Schatullendiebstahl der Prinzessin Eboli herbeigeführt wird, sowie auch schließlich die Katastrophe drehen sich um die Liebe des Don Carlos und um die Eifersucht seines Vaters. Die zweite Intrigue des Stückes ist von Marquis Posa eingeleitet, sowie die erste das Werk der Eboli ist; freilich hängt die Tendenz seiner Intrigue mit den umfassendsten Weltplanen zusammen, während die der Prinzessin nur aus dem Motiv enttäuschter Liebe und echt spanischer Rachgier entspringt. Dem beschränkteren Pathos der Haupthandlung gegenüber hat wohl diese zweite Verwicklung ein ungleich größeres Vollgewicht des ideellen Interesses, aber dramatisch angesehen, ist sie doch nichts Anderes als eine überwuchernde Episode. Schiller mag immerhin dagegen repliciren: „das große Schicksal eines Staates, das Glück des menschlichen Geschlechtes auf viele Generationen hinunter könne nicht wohl Episode zu einer Handlung sein, die den Ausgang einer Liebesgeschichte zum Zweck hat" — aber nach der Stelle,

die er dem handelnden Einschreiten des Marquis in der Oekonomie seines Stückes angewiesen, ist es doch nicht anders als so. Eigentlich rundet sich diese zweite Verwicklung fast zu einer selbständigen Marquis-Posa-Tragödie ab, die an dem brillanten Audienzgespräch ihre Exposition, an der grandios gedachten Scene zwischen König Philipp und dem Großinquisitor ihren düsteren Epilog hat. Diese echte Tragödie der Idee beginnt so schwungvoll mit dem Morgenglockenton der Freiheit und der Aussicht auf einen künftigen Völkerfrühling, sie klingt so trostlos aus mit dem Nachhall des dumpfen, bangen Geläutes, unter welchem die Opfer der Santa casa nach dem Richtplatze wallen — aber wir sehen dennoch den Geist durch den getheilten Qualm der Autodafès sich adlergleich weiterschwingen in hellere, freiere Jahrhunderte, und messen seine Größe an dem Haß und dem ungeheuren Aufgebot von Gewaltmitteln, mit dem ihn jene Zeit zu bekämpfen, ihn niederzuringen suchte.

Marquis Posa ist nichts Anderes, als die in einer poetischen Person festgehaltene Form der Weltbetrachtung, wie sie sich damals bei Schiller herausgebildet hatte.

Der Dichter ist in seinen „Räubern" von seinem Ich ausgegangen, freilich vorerst von einer Subjectivität, die in einer leidenschaftlichen Spannung mit der Welt begriffen war; in „Fiesco" und „Cabale und Liebe" schilderte er schon mit großer plastischer Kraft ein Stück dieser Welt selbst, aber noch in jener grellen, scharf einfallenden Beleuchtung. Im Marquis Posa ist er auf

einer höheren Stufe wieder zu seinem Ich, aber diesmal zu einer geläuterten und geklärten Subjectivität zurückgekehrt, die „weit hinter sich im wesenlosen Scheine das, was uns Alle bändigt, das Gemeine" siegreich zurücklassen soll. Bei ihm dem Flüchtling, der sich dem engeren Vaterland gewaltsam entrissen, um desto inniger sich an die weitere Heimath anzuschließen, desto rückhaltsloser in dem großen Ganzen der Nation zu leben — bei ihm, dem durch eigene Kraft erlösten, nun frei um sich blickenden Dichter giebt sich jetzt in allen Aeußerungen eine ideale Zuversicht, ein enthusiastischer Schwung des Gemüthes, eine ins Weite und Unbegränzte strebende Anschauung kund, als ob seine Gedanken erst jetzt den freien, offenen Himmel gewonnen hätten, in dem sie ihre Schwingen freudig regen könnten. Ganz eine solche Stimmung weht schon durch die Ankündigung der „Rheinischen Thalia;" es war dies der erste Ankerwurf, durch den er auf der See der weiten Welt treibend, wieder Grund zu gewinnen suchte. „Ich schreibe als Weltbürger, der keinem Fürsten dient. Früh verlor ich mein Vaterland, um es gegen die große Welt auszutauschen, die ich nur eben durch Fernröhre kannte. Nun sind alle meine Verbindungen aufgelöst. Das Publicum ist mir jetzt Alles! mein Studium, mein Souverain, mein Vertrauter. Ihm allein gehöre ich ganz an. Vor diesem und keinem anderen Tribunal werde ich mich stellen. Etwas Großes wandelt mich an bei der Vorstellung, keine anderen Fesseln zu tragen, als den Ausspruch der Welt, an keinen anderen Thron zu appelliren, als an die menschliche Seele." Wer er-

kennt hier nicht den Keimboden, aus dem sich die Blüthen des Marquis Posa-Idealismus entwickelten? Wen kann es noch Wunder nehmen, daß Carlos selbst mit der Zeit in der Gunst des Dichters fallen mußte, weil der Dichter ihm inzwischen an Jahren und Erfahrungen vorausgesprungen war, und daß nun Marquis Posa so ganz und gar seinen Platz einnahm? — Doch treten wir nach dieser Vorbetrachtung jetzt näher an das Stück heran.

Zunächst können wir gewisse ernstliche Bedenken nicht unterdrücken, die gegen die Wahl und Auffassung des Charakters des Helden zu erheben sind. Früher veredelte Schiller in Carl Moor, in Fiesco, in der Lady Milford das geniale Verbrechen, insofern es, sei es auch in unrichtiger Anwendung, oder auf verkehrter Grundlage, doch auch die herrlichsten Kräfte des Geistes mit zum Vorschein kommen läßt, so wie ein Lichtresler, in dem Wasser einer Moorfläche sich spiegelnd, auch einen glänzenden Effect darbieten kann. Im Don Carlos unternahm er es dagegen, eine grundschlechte Natur, wie es die historische Figur des Infanten ist, auf dem Wege der poetischen Schönfärberei zu idealisiren, oder vielmehr von Schwarz auf Weiß umzuwandeln. Freilich geschah dies ziemlich absichtslos. Er bekam den Stoff nicht direct durch die Geschichte, sondern durch die Novelle St. Real's überliefert, wo der Charakter des Infanten bereits eine französisch

romanhafte Färbung erhalten hatte. Die Idee desselben hatte sich schon bei ihm festgesetzt, als er auf die geschichtliche Grundlage zurückging, und nun ging er unbeirrt auf dem Wege der poetischen Fiction weiter.

Der historische Don Carlos war ein wilder, jähzorniger, halsstarriger Bursche, verwachsen, hager, blaß, mit übermäßig großem Kopf, von einer grausamen und verbissenen Bosheit, die um so widerlicher wirkte, je gebrechlicher seine äußere Erscheinung war; ein raffinirter Thierquäler, und schon als Bube voll giftiger, tyrannischer Regungen; den Vater haßte er und war ihm gegenüber so ungezogen stolz, daß er sich weigerte, lange vor ihm zu stehen oder das Haupt zu entblößen. Das Mißverhältniß zu seinem Vater wurde wohl dadurch verschlimmert, weil Philipp die Tochter Heinrichs II. von Frankreich, die Prinzessin Elisabeth, selbst zur Gemahlin nahm, obgleich in dem Frieden von Chateau Cambresis ihre Vermählung mit Carlos besprochen worden war. Ein verrückter Ehrgeiz plagte fortwährend den Jungen. Er wollte durchaus an der Regierung theilnehmen, worauf Philipp begreiflicher Weise nicht einging; den Herzog von Alba wollte er erstechen, weil dieser und nicht er zum Statthalter der Niederlande war ernannt worden; aus Ingrimm über seine fehlgeschlagenen Pläne knüpfte er heimliche Verbindungen in Spanien und den Niederlanden an, und ließ sich in leidenschaftlichen Momenten, wohl auch in der Beichte Aeußerungen entschlüpfen, welche auf Absichten deuteten, die Philipp's Thron, vielleicht auch sein Leben bedrohten. Nach einem Attentat auf Don Juan d'Austria,

den natürlichen Bruder des Königs, den er vorher vergeblich zur Theilnahme an seinen Plänen zu bewegen gesucht, ließ ihn der König gefangen nehmen und durch den Staatsrath unter dem Vorsitze des Großinquisitors, Cardinal Espinosa, gegen ihn die Untersuchung einleiten. Das Gericht erklärte ihn des Hochverrathes schuldig, empfahl ihn aber der Gnade des Königs. Indeß stürmte der Gefangene bald durch langes Fasten, bald durch heißgieriges Verschlingen von Speisen u. s. w. auf seine ohnehin erschütterte Natur los, und beschleunigte so selbst seinen Tod. In der Nacht vor demselben kam Philipp auf seine Bitte zu dem Infanten, verzieh ihm und ertheilte ihm seinen Segen. Don Carlos starb, 23 Jahre alt, und ward in dem Kloster El-Real zu Madrid begraben.

Dies sind die Hauptmomente seiner, übrigens noch nicht völlig aufgehellten Biographie. Was hat nun dieser Don Carlos mit dem Schiller'schen gemein, als höchstens einige factische Details? Die Entfremdung gegenüber dem Vater — der dunkle Punct des Verhältnisses zu der Königin — sein Verlangen, dem Throne näher zu stehen — die Bewerbung um die Statthalterschaft in Flandern — die Gefangennehmung und der gegen ihn eingeleitete Hochverrathsproceß — diese Anhaltspuncte sind in die Dichtung herübergenommen; aber in welch' verändertem Lichte erscheinen sie da! Es sind ihnen durchwegs ideale Motive unterlegt, sie sind in einen ganz anderen psychologischen Nexus gebracht, und so zu einem edlen, hochpathetischen Charakterbild verbunden! — Wenn Carlos zur Re-

gierung gekommen wäre, so würde wohl ein kleiner Caligula oder Heliogabal aus ihm geworden sein; er stand in Opposition zu seinem Vater, aber es war nur die Opposition eines verderbten Jungen gegen eine Zuchtruthe, in der ein Paar Reiser mehr nichts geschadet hätten. Schiller hat in diese Auflehnung den edelsten Gehalt politischer Begeisterung hineingetragen, er verlegt den Protest gegen den katholisch-fanatischen Despotismus Philipps in seine nächste Nähe, in sein eigenes Haus, und läßt das Herz des Jünglings Carlos für das politische Ideal der Zukunft schlagen.

Lessing hat in seiner Dramaturgie das Recht der Dichtung gegenüber einem historischen Stoff mit Schärfe beleuchtet und auch richtig begränzt. In Allem, was die Charaktere selbst nicht betrifft, könne der Dichter um seiner poetischen Zwecke willen immerhin von der historischen Wahrheit abgehen, wie er es für gut findet. Die Facta kann er umstellen und verändern — wenn sie nur in der veränderten Gruppirung dazu geeignet sind, den Charakter zu verstärken, sein wahres Wesen deutlicher und wirksamer zu beleuchten; aber der Charakter selbst sei ihm heilig — in diesen trage er keinen fremdartigen Zug hinein! Nicht auf die äußere actenmäßige Wahrheit aller factischen Einzelnheiten komme es in dem geschichtlichen Drama an, wohl aber auf die innere, dem Geiste der Geschichte gemäße Wahrheit der vorgeführten Gestalten.

Schiller hat von dieser trefflichen Regel gerade die umgekehrte Anwendung gemacht. Einige historische Facta behielt er in der Bearbeitung seines Sujets

wirklich bei — aber mit dem historischen Charakterbild nahm er nicht nur eine völlige Umschmelzung vor, sondern er unterschob vielmehr unter dem Namen des Infanten eine ganz andere Person, die mit diesem auch nicht einen Zug gemein hat. Und diesem Prinzen gesellt er einen Freund bei, an dessen Arm er das Jahrhundert kühn in die Schranken fordert, der das Ideal einer besseren Zeit, das kühne Traumbild eines neuen Staates in seine Seele gelegt hat, als der Freundschaft göttliche Geburt! Auf die getheilte Hostie hat es Carlos schon auf der Schule dem Freunde geschworen, dieses Ideal mit auf den Thron zu nehmen, die erste Hand an den rohen Stein zu legen, den neuen Morgen der Aufklärung und Humanität heraufzuführen über seine Reiche.

Man hat es Shakespeare oft vorgerückt, daß er im „Sommernachtstraum", im „Wintermärchen" die verschiedensten Zeiten durcheinanderwirft, daß er auch die römischen und italienischen Stoffe ganz mit dem englischen Costüm und Localfarben behandelt u. dgl. m. Aber dort führt er uns in eine phantastische Welt, wo die Einbildungskraft traumartig waltet, wie ein toller Elfe gleichsam mit den Gestalten der Wirklichkeit spielt — und was die letzteren Stücke betrifft, so muß es dem Dichter erlaubt sein, das Ferne und Vergangene durch das Medium seiner Welt, der unmittelbaren Gegenwart, die ihn umgiebt, anzusehen, um es auch seiner Zeit in lebendiger Wirkung nahe zu rücken. Freilich setzen wir dabei voraus, daß diese Zeit verwandte Elemente mit dem dargestellten Stoffe besitzen: dann entschä-

digt die innere Wahrheit der Darstellung reichlich für die etwaigen Anachronismen des äußeren Costüms. Die heitere Elisabeth'sche Zeit, das lachende Alt-England von damals hatte wirklich etwas von den frischen Lebensfarben des Südens, und so zeichnete sich Shakespeare das Bild Venedigs und Verona's auf den Nebelgrund seines Londoner Himmels in ganz richtigen Umrissen ab; andererseits konnte auch der Dichter eines Volkes, das den Kelch der Bürgerkriege bis auf den Grund geleert, im tiefsten Wesen die ungeheuren antiken Staatskatastrophen begreifen, die er in seinen römischen Stücken so großartig schildert. Mag da immerhin Brutus eine Kerze in sein Lesezimmer verlangen, die Bürger Rom's ihre „schweißigen Nachtmützen" in die Höhe werfen ꝛc.: Rom lebt in jenen Stücken leibhaftig vor uns, ganz anders als in der Darstellung selbst des correctesten geschichtlichen Compendiums.

In Schiller's „Don Carlos" begegnen wir dagegen einem weit bedenklicheren Anachronismus — dem der Ideen. In König Philipp und Marquis Posa werden die Repräsentanten zweier ganz verschiedener Zeitalter auf demselben Boden einander gegenübergestellt; das 16. und 18. Jahrhundert, die Zeit der Reformation und der Aufklärung sind unmittelbar zusammengerückt, ja in Eins verschmolzen, als ob gar keine Zwischenglieder, keine nothwendigen historischen Vermittelungen zwischen beiden lägen.

Aber — könnte man fragen — läßt sich wirklich kein Mensch in jener Zeit denken, der die geistige Welt des Marquis Posa, der sein kosmopolitisches Pathos

ganz so, oder wenigstens annähernd in sich getragen hätte? Durfte der Dichter nicht die großen Ahnungen, die in jenem Zeitalter lagen, zu hellen Gedanken ausbilden, die drängenden Keime sich rascher zur Frucht entwickeln lassen? Waren nicht auch die Reformationsideen eine Fackel der Freiheit, die zwar vorerst auf den Predigtstühlen aufgesteckt wurde, aber durch die erleuchteten Kirchenfenster weithin ihren Widerschein auf Markt und Straße, auf das ganze weltliche Leben warf? Traten damals nicht schon fast alle politischen Tendenzen der Neuzeit auf, nur mit religiösen Schlagwörtern vermischt, blos durch einen theologischen Anstrich verkleidet?

Ich dächte nicht so ganz. — Das Reformationszeitalter hat seinen ganz specifischen Inhalt, und es ist nicht rathsam, die geschichtlichen Processe auf bequeme, leicht nachzusprechende Allgemeinheiten zurückzuführen. Die Declamationen des Marquis Posa haben sich nachher ganz sachte in den Standpunkt eingeschlichen, den man jener Zeit gegenüber einzunehmen pflegt. Die Hutten und Sickingen der demokratischen Tendenzdichter nähren sich alle von den Abfällen der königlichen Tafel Schiller's. So wird man aber nie einer Zeit gerecht, wenn man sie nach dem Charakter der Gegenwart umprägt oder wenn man seine Helden den Fürsten gegenüber Dinge sagen läßt, die man selbst nicht Gelegenheit hat, an gehörigem Orte persönlich vorzutragen.

König Philipp unterbricht den Marquis mit den Worten: „Ihr seid ein Protestant!" Wäre der letztere einem deutschen Fürsten des 18. Jahrhunderts — gleichviel ob katholisch oder protestantisch — gegenüber ge-

ſtanden — ſo hätte dieſer vielleicht geſagt: „Er hat Montesquieu und Rouſſeau geleſen!“ und dies Wort hätte mehr Berechtigung gehabt. Wir werden gleich ſehen, daß der Proteſtantismus des 16. Jahrhunderts mit dem Staatsideal des Marquis Poſa nichts gemein hat.

Die Reformation ſchrieb nicht das abſtracte Schlagwort: Gedankenfreiheit! auf ihr Banner, wie ſo Viele glauben, die ſie nur für einen Vorkampf der Aufklärung, für nichts Anderes mehr halten. Ihrem eigentlichſten Weſen nach war ſie ein Kampf des Gemüthslebens und der ſtrengeren Innerlichkeit des Nordens mit der Phantaſiewelt und der regeren Sinnlichkeit des Südens, — die ſich auf dem Boden des Glaubens endlich entzweien, die ihren Gott nothwendig auf getrennten Wegen ſuchen mußten. Der Glaube hatte ſich dazumal mit ausſchließender Macht der Gemüther bemächtigt, und die Cherubimſchwerter vor dem Baum der Erkenntniß flammten nun drohender als je! Die Starrheit und Intoleranz der proteſtantiſchen Dogmatik giebt in keinem Punkte dem katholiſchen Fanatismus etwas nach; Beweis genug ſind die Scheiterhaufenflammen, die Calvin dem Michael Servede in Genf anzünden ließ! Es ſtockte die Luft — und nirgends wehte der wahre lebendige Odem der Freiheit. Luther ſagt es unumwunden, daß gerade dasjenige, was der Menſch für das Edelſte und Erhabenſte in ſeiner Natur und Vernunft anſehe, am meiſten vom Böſen ſei. Nur der Glaube erleuchtet — Vernunft als ſolche iſt ſtockblind, alle beid-

nische Tugend ist Frevel, und die allerbesten Gedanken, die der Mensch ohne den heiligen Geist denkt, sind die allertiefsten Finsternisse. Die protestantischen Prediger tyrannisirten die Gemüther fast mehr als ehedem die Mönche. Alle Farben, alle Lebenstöne nahmen sie mit ihren theologischen Spitzfindigkeiten mit fort — und warfen das graue Gespinnst ihrer Lehre über die heitere Wirklichkeit. Je mehr er nach Norden vordringt, desto wilder und trüber wird der Protestantismus; in Schottland erreichte die Gewissenstyrannei der presbyterianischen Prediger den äußersten Grad: dort, über den öden, mit kümmerlichem Strauchwerk bewachsenen Haiden, wo die Nebel gespenstig sich ballen, da stiegen jetzt die Schreckbilder vom Zorn Gottes und der Macht des Satans auf, die die Pfaffen aus der Schule des Knox erfanden, und erstarrt und betäubt vor Entsetzen hörte das Volk auf ihre sinnverwirrenden, fürchterlichen Reden.

Ich weiß ganz wohl die fruchtbare Keime zu würdigen, die in der Innerlichkeit und sittlichen Kraft des Protestantismus liegen — nichts steht mir auch ferner, als die perfide, jesuistische Verdächtigung dieser energischen Religionsform — nur dies wollte ich ersichtlich machen, daß der Idealismus eines Marquis Posa eben so wenig aus dem Boden jener Zeit sprießen konnte, wie eine exotische Pflanze aus arctischem Boden. Auch die Protestanten wollten nicht Duldung, sondern Herrschaft ihres Princips; es war ein Kampf auf Sieg oder Untergang. Von Duldung konnte erst nach der Ermattung der Gegensätze die Rede sein. Ein Mar-

quis Posa in London wäre auch schlecht angekommen, wenn er sich vor Cromwell gestellt und gesagt hätte: Lord Protector! geben Sie den Katholiken, den Irländern Gedankenfreiheit! Das Verhältniß war dort auf ein Haar dasselbe, wie das der flandrischen Provinzen zu Spanien. Hüben und drüben gab es eben ganz andere Interessen, welche damals die Welt bewegten, — die Idee des reinen, über alle Glaubensgegensätze erhabenen Humanitätsstaates konnte nach lange nicht über den kämpfenden Parteien aufsteigen. Feuerzeichen und Meteore gab es genug in der Luft — die Strahlen dieser Sonne drangen nicht durch den trüben Dunstkreis.

In frischen Farben leuchteten im Vatican die großartigen Compositionen Raphaels, welche die Macht des Papstthum's, die Blüthe der italienischen Cultur verherrlichten — Michael Angelo sann dem stolzer Kuppelbau der Peterskirche nach — da zog an deutschem Himmel das Gewitter empor und wie ein Wetterschein blitzten die 95 Sätze Luthers von der Schloßkirche von Wittenberg durch ganz Deutschland. Ueber dem Süden gieng die Sonne von Hellas und Rom auf's Neue auf — edle Zeitgenossen nahen sich in der „Schule von Athen" von Raphael den Philosophen des Alterthums — auf dem Parnaß tritt Ariost an Homer heran — zu der Verklärung Christi, zu der Sixtinischen Madonna gesellen sich die Galathea, die Psyche und die olympischen Götter: — inzwischen sitzt ein grübelnder ernster Mönch einsam und fast verschollen auf der Wartburg und beschwört den altbiblischen Geist herauf — prophetische Visionen, gleich jenen des Jesaias und Hesekiel flammen um

ihn empor und der Seraph berührt seine Lippen mit der glühenden Kohle vom Altar. Wenn der lebensheitere, feingebildete Papst Leo X. bei Strafe des Bannes verbot, daß keine Predigt am Lateran über eine halbe Stunde dauern solle — so erwacht jetzt mit aller Macht der Geist des Predigens im Norden und ergießt sich in einem wilden Strome der Beredsamkeit durch alle Länder. In der Assunta Tizian's schwebt das ewig Weibliche zum Himmel hinan — durch Deutschland und die Niederlande rast der vandalische Bildersturm. Das demagogische Wort der Reformatoren reißt die Gemüther in glühender Leidenschaft fort, während die heitere Bilderwelt des Südens den bezauberten Sinn in süßer Entzückung festhielt. Zwei verschiedene Welten scheiden sich in grimmigem Haß — ein Kampf auf Leben und Tod beginnt, der fürchterlichste, den die Weltgeschichte gesehen — Scheiterhaufen, die an allen Orten entflammen, geben dem weiten Kampfplatz eine grelle, Rembrandt'sche Beleuchtung. Gleich einem Kriegsgott des Glaubens wird Christus von den Kämpfenden herabgerufen — „eine feste Burg ist unser Gott" ist das Streitlied der Reformation — und später noch, nachdem sich der Kampf schon ausgetobt hat, zieht noch über den Schlachtfeldern von Marstonmoor und Naseby der Donner der Milton'schen Himmelsschlachten hin, und sein Christus erscheint auf glänzendem Streitwagen in der Glorie, die adlerbeschwingte Victoria zu seiner Rechten.

Doch nun beginnt eine andere Zeit — der furchtbare Kampf hat sich in seiner eigenen Heftigkeit erschöpft.

Das Königthum erhebt sich in nie dageweſenem Glanze — aber zunächſt den Thronen wuchert die Giftpflanze der Frivolität. Hatte man ſich früher gegen die Autorität der Kirche empört — ſo verliert man jetzt vollends den Glauben an die Heiligkeit der monarchiſchen Gewalt. Ein Algernon Sidney bekämpft die Legitimitätstheorie von dem Königthum von Gottes Gnaden und unterſucht mit ſcharfer Sonde den Urſprung der Regierungsformen; Montesquieu, bedeutend ſpäter, erforſcht den Geiſt und das Weſen der Geſetze, Rouſſeau endlich geht in ſeiner radikalen Weiſe bis auf den Urſprung der menſchlichen Geſellſchaft zurück, und ſtellt die Lehre vom Contrat ſocial auf. In einem reineren Aether, als es der elektriſche Dunſtkreis der Reformation war, ſtrahlt die Ethik Spinoza's ihr ruhiges Licht über die Welt aus. Wie früher der Glaube, ſo treibt jetzt der Zweifel die Zeit vorwärts, doch in ſegensreicherer Weiſe; jener ſammelte die Gewitterwolken zum heftigſten Ausbruch, dieſer zerſtreut ſie wie ein ſcharfer Wind und reinigt die Luft. Bayle, von dem Voltaire geiſtreich geſagt hat, er ſelbſt ſei nicht ungläubig, aber er mache ungläubig, ſpricht ſchon auf's Entſchiedenſte die Forderung unbedingter Glaubensfreiheit und allgemeiner Duldung der Religionsparteien aus; die Deiſten, von Toland, ja ſchon von Herbert an ſuchen jenen Grundwahrheiten auf die Spur zu kommen, die allen Religionen gemeinſam ſind, und daher als allen Menſchen angeboren betrachtet werden müſſen; Shaftesbury erfaßt das Ideal der reinen Menſchlichkeit in griechiſchem Sinn als die ſittliche Schön-

heit, als das Gleichgewicht aller Kräfte und Neigungen, als die wohlgestimmte Harmonie des Lebens. Dies erst sind die Vorboten des Marquis Posa'schen Idealismus — dies sind — wenn ich dies Bild gebrauchen darf, die von verschiedenen Seiten herandringenden Töne, die in dem reinen und vollen Accord seiner humanistischen Weltanschauung zusammenklangen.

Das Staatsideal des Marquis Posa ist (abgesehen von dem begeisterten Ausdruck der Humanitätsidee, die es ausspricht, und die nie vorher und später mit gleichem Schwung in Worte gefaßt worden) vornehmlich gegen Eines gerichtet: gegen die Selbstvergötterung des absoluten Staates, gegen die unnatürliche Isolirung der unbeschränkten monarchischen Gewalt. Sein Programm ist deutlich und ausführlich genug, besonders wenn wir auch auf die später fortgelassenen Stellen der älteren Bearbeitung mit Rücksicht nehmen. Ich mache nur im Vorübergehen auf Stellen aufmerksam, die mir besonders bemerkenswerth erscheinen. Nach den Worten: „Ich kann nicht Fürstendiener sein!" spann sich früher der Dialog in folgender Weise weiter:

König:
— — — Mit diesem Spiele
Des Witzes, diesen künstlichen Sophismen,
Gedenken Sie die Pflichten zu betrügen,
Die Sie dem Staate schuldig sind?

Marquis:
Der Staat,
Dem ich sie schuldig war, ist nicht mehr. Ehemals

Gab's einen Herrn, weil ihn Gesetze brauchten;
Jetzt giebt's Gesetze, weil der Herr sie braucht.
Was ich dort meinesgleichen gab, bin ich
Jetzt nicht gehalten, Königen zu geben —

Ist in dieser scharfen Unterscheidung von constitutiven Gesetzen und dictatorischen Satzungen nicht aller Nimbus der Königsgewalt aufgehoben? Steht nicht hier der fertige moderne Republikaner dem Könige gegenüber, der nur noch aus Gefälligkeit die Autorität desselben gelten läßt?

Doch vernehmen wir unseren Staatstheoretiker weiter. Im Staate Philipps, sagt er, wisse er von keinem Vaterlande.

Spanien
Geht keinem Spanier mehr an. Es ist
Die Riesenhülle eines einz'gen Geistes.
In diesem Riesenkörper wollen Sie
Allgegenwärtig denken, wirken, schwelgen,
Und kräftig ringen auf des Ruhmes Bahn.
In seinem Flor gedeihen Sie. Das Glück,
Das Sie ihm reichen, ist Athletenkost,
Der Glieder Nervenkraft zu härten. Menschen
Sind Ihnen brauchbar, weiter nichts; so wenig
Als Ohr und Auge für sich selbst vorhanden.
Nur für die Krone zählen sie. In ihr
Ging ihres Wesens Eigenthum, ihr Selbst
Und ihres Willens hohes Vorrecht unter.
Zu einer Pflanze fiel der Geist. Jetzt blühen
Genie und Tugend für den Thron, wie für
Des Schnitter's Sense Halme sich vergolden.

Dies charakterisirt weit mehr den modernen, französischen Absolutismus, wie ihn Richelieu und Mazarin anbahnten, ein Ludwig XIV. vollendete — als die kirchlich-feudale Despotie Spaniens unter Philipp II.,

die noch aus anderen Standpuncten zu fassen ist. Es sind jene Worte ein Protest gegen das anmaßende Königswort: „l'état c'est moi", welches in der That Frankreich zur „Riesenhülle Eines Geistes" machte; sie gehören nach Versailles mehr als nach Madrid. Hier wie überall greift der Marquis der Zeit voran — auch die historische Gestalt Philipps verwandelt sich ihm allmälig in einen ganz abstracten Repräsentanten der monarchischen Omnipotenz. „Ich liebe die Menschheit — und in Monarchien darf ich Niemand lieben, als mich selbst" — ist dies nicht ganz im Sinne des „Geistes der Gesetze" gedacht, nach welchem der persönliche Ehrgeiz in der absoluten Monarchie dasjenige bewirken muß, was in dem freien Staat die bürgerliche Tugend bewirkt?

Der Marquis ist ein Republikaner — aber er kann sich eine Monarchie denken, die nach demokratischen Principien regiert wird, ein Königthum mit garantirten „Grundrechten" des Volkes, wo der Unterthan, zum freien Bürger erhoben, mit freudiger Loyalität der Krone seine Dienste widmet. Philipp soll diesen Staat schaffen, er soll mit anderen Worten die Generalstände einberufen — er soll Spanien eine Charte geben!!

Geben Sie,
Was Sie uns nahmen, wieder. Werden Sie
Von Millionen Königen ein König. — —
Weihen Sie
Dem Glück der Völker die Regentenkraft,
Die — ach so lang — des Thrones Größe nur
Gewuchert hatte. Stellen Sie der Menschheit
Verlor'nen Adel wieder her! der Bürger

Sei wiederum, was er zuvor gewesen,
Der Krone Zweck — ihn binde keine Pflicht,
Als seiner Brüder gleich ehrwürd'ge Rechte.

Der König, der von Millionen Königen ein Herrscher wird, dem der Bürger der Krone Zweck ist, in dessen Reich wieder der Freiheit erhabene, stolze Tugenden gedeihen — er ist nichts anderes, als das ideale Vorbild des constitutionellen Herrschers, wie ihn der moderne Liberalismus noch immer so begreift. Was übrigens Schiller einmal scherzhaft in einem Epigramme sagt: den besten Staat erkenne man an dem, woran man auch die beste Frau erkenne, daß man von beiden nicht spricht — das wird auch hier mit einer ganz ernsthaften Wendung betont. Wie sich der Schöpfer hinter seiner Natur verbirgt — wie die Allmacht nicht ihre Hand sichtbar vorstreckt, sondern nur durch das stille Walten des Naturgesetzes die Welt zusammenhält und regiert — so sei die beste Regierung diejenige, die nicht fortwährend eingreift, nicht durch beständige Maßregeln von oben herab sich bemerkbar macht, sondern wo der Staat durch die organische Lebensthätigkeit seiner Verfassung sich selbst zu erhalten und zu regieren scheint. Ist dies nicht das constitutionelle Staatsideal unserer Zeit? Glauben wir hier nicht einen Helden der Tribüne der Etats généraux oder der Nationalversammlung zu vernehmen?

Wenn wir in den Jugendstücken Schiller's psychologische Widersprüche und Sprünge in der Motivirung allenthalben nachweisen können, so gilt dies vom „Don

Carlos" noch mehr; nicht etwa, weil die Charakterzeichnung des Dichters noch unsicherer geworden wäre, sondern weil die ideelle Tendenz des Stückes wie ein fremdes Wesen das Triebwerk desselben und seinen natürlichen Zusammenhang kreuzt. Wenn im „Nathan," dessen Absicht gleichfalls auf die Darlegung inhaltsvoller Wahrheiten gerichtet ist, die Figuren doch auch als solche selbst Bestand und Lebenskraft haben: so ist im „Don Carlos" die subjective Begeisterung des Dichters das Einzige, was da wahrhaft lebt, und durch seinen flammenden Anglanz den blutleeren Schattengestalten des Stückes nur ein bloßes Scheinleben verleiht.

Verweilen wir zunächst noch bei unserem Malteser.

Was wir aus dem Vorleben des Marquis Posa erfahren, ist nicht geeignet, uns diesen Charakter zu erklären. Die kühne Heldenthat in dem Castell Sanct Elmo, durch die er das Kreuz, das man ihm gekauft, sich verdienen wollte, verräth nur militairische Bravour, ritterlich romantischen Sinn, aber durchaus nicht den künftigen Freiheitshelden; vollends die Entdeckung der „berüchtigten Verschwörung" von Catalonien, die ihm Feria nachrühmt, wäre eher geartet, die Carriere eines Herzogs von Alba zu eröffnen, als den späteren Unternehmungen des Marquis zum Vorspiel zu dienen. Wie kommt er zu dieser polizeilichen Großthat, „blos durch seine Fertigkeit der Krone die wichtigste Provinz erhalten zu haben," gerade er, der später als ein Hauptverschwörer darauf hinarbeitet, die Niederlande auf immer von der spanischen Monarchie zu trennen? Mit dem Ausspüren jener Conspiration muß er sich

kurz nach seiner Studienzeit in Alcala beschäftigt haben, dort, wo er eben erst mit Don Carlos den berühmten Eid auf die getheilte Hostie geschworen. Und der Inhalt jenes Eides? Einen neuen Morgen heraufzuführen über die spanischen Reiche, die Sache der Freiheit zu fördern, der protestantischen Bewegung Raum zu lassen, die Herrschaft des Pfaffenthums zu brechen! So etwas schwört man aber nicht auf die getheilte Hostie. In dieser Form verbindet man sich eher zu einem Kreuzzug gegen Ketzer, zu einer Hugenottenverfolgung ꝛc., keineswegs aber zu so revolutionairen und antikatholischen Zwecken. Doch sei es darum! verfolgen wir seine weitere Laufbahn. Er geht auf Reisen. Der Horizont seiner Anschauungen erweitert sich; der Geist der Völker wird von ihm studirt, ihre Kräfte, ihre Hilfsmittel abgewogen, ihre Verfassungen geprüft; er lernt den Sinn der religiös-politischen Bewegung tiefer begreifen, die sich im Norden entwickelt hat; gewiegte Männer, wie ein Wilhelm von Oranien, Coligny u. A. nehmen seinen Ideen das Romantische, und stimmen sie zur practischen Brauchbarkeit herunter. Er, der Enthusiast, wird jetzt mit einem Male ein politischer Minengräber ohne Gleichen, und treibt die Conspiration im größten Maßstabe. Sein Jugendfreund, der demokratisch gesinnte Prinz, ist die erste Nummer in seinem Calcul; es ist im vorhinein beschlossen, daß er mit einer Armee nach Flandern gehen, und von Brüssel aus dem Könige die Gewährleistung der niederländischen Freiheit abdringen solle. Nun findet er aber den Prinzen abgezehrt in

hoffnungsloser Liebe, nicht im mindesten gestimmt für seine großen, heroischen Pläne. Was ist da zu thun? Der persönliche Zustand der Prinzen macht ihm weniger Besorgniß, als die momentane Unbrauchbarkeit desselben gegenüber der ernsten Weltlage; liebt er doch die Ideale, die er in dessen Seele gepflanzt, weit mehr als ihn selbst. „Des Freundes Pflicht wäre es gewesen auf Erstickung jener Leidenschaft, keineswegs auf ihre Befriedigung zu denken. Posa, der Sachwalter Flanderns, handelt ganz anders. So lange sein Freund in unbefriedigten Wünschen verschmachtet, kann er fremdes Leiden nicht fühlen; so lange seine Kräfte von Schwermuth niedergedrückt sind, kann er sich zu keinem heroischen Entschlusse erheben. Er eilt also, seinen heißesten Wunsch zu befriedigen — er selbst führt ihn zu den Füßen seiner Königin." *)

Da sieht man, wie unehrlich der abstracte Idealismus wird! Die Freundschaft muß immer Selbstzweck sein, nie Mittel — sei es auch für den bedeutendsten Zweck! Wie unredlich vollends ist dies Vorgehen, mit dem krankhaften Gemüthszustand des Freundes zu seinem Zwecke so verwegen zu experimentiren! Der Marquis hält die Liebeswunde des Prinzen absichtlich offen; wenn die natürliche Begeisterung für Völkerfreiheit bei ihm fast erloschen ist, so soll sie die Fieberglut jener Liebe künstlich anfachen; die Zusammenkünfte mit der Königin, die Posa vermittelt, sollen Don Carlos an die Thränen aus den Niederlanden wirksamer mah-

*) Briefe über „Don Carlos." III.

nen, als es das Wort des Freundes allein vermag. Wie übrigens der Marquis die Königin so rasch für diese revolutionairen Ideen gewonnen, in welcher Weise sein Verhältniß zu ihr, seit jenem Turnier, wo er ihre Farben dreimal siegen machte, so intim geworden, daß er ihr Briefe aus Flandern zur weiteren gefälligen Besorgung einhändigen darf, bleibt unerklärt. Auch ihr Gefühl für den Prinzen ist nur ein Werkzeug für seine politischen Pläne mehr; die schöne Seele Elisabeth's ist in seinen Calcul mit eingerechnet, wie des Infanten Leidenschaft. Schiller spricht das bedenkliche Wort aus: „Daß der uneigennützigste, reinste und edelste Mensch aus enthusiastischer Anhängigkeit an seine Vorstellung von Tugend und hervorzubringendem Glücke sehr oft ausgesetzt ist, ebenso willkürlich mit den Individuen zu schalten, als nur immer der selbstsüchtigste Despot — und warum dies? Weil der Gegenstand von beider Bestrebungen in ihnen, nicht außer ihnen wohnt, und weil jener, der seine Handlungen nach einem inneren Geistesbilde modelt, mit der Freiheit anderer beinahe ebenso im Streite liegt als dieser, dessen letztes Ziel sein eigenes Ich ist." *) Welch' eine bedenkliche Sophisterei! Und wie mag man sich dann auf die Treue eines Enthusiasten verlassen? Bei großen Autokraten, wie Cäsar, Napoleon ꝛc. ist man darauf gefaßt, daß sie den Menschen nur als Mittel gebrauchen, sie gleich des Brettspiel's Steinen nach ihrem Zwecke setzen und schieben. Aber dem begeister-

*) Ebendaselbst XI.

ten Idealisten vertraut man, weil man doch annimmt, daß der Enthusiasmus aus dem Herzen komme, weil man nicht glauben mag, daß er zugleich schwärmen und rechnen könne. Nichts ist unnatürlicher, als der berechnende Enthusiast — und ein solcher ist Marquis Posa.

Von der Audienzscene an, sobald der Marquis die Fäden der Handlung mit eigener Hand ergreift, häufen sich die Widersprüche mehr und mehr. Vor Allem ist die feierliche Versicherung, die der Marquis dem Könige giebt, daß seine Wünsche in seiner Brust verwesen, daß die lächerliche Wuth der Neuerung nie sein Blut erhitzen werde, ganz einfach eine Lüge. Wir erfahren später, daß er mit den Reisen, die er durch ganz Europa gethan, nichts Geringeres beabsichtigt habe, als alle nordischen Mächte für der Flamänder Freiheit zu bewaffnen, ja selbst den Sultan Soliman zu einem Bündniß gegen Spanien zu gewinnen. Er hat ein weit verzweigtes diplomatisches Complot, einen Plan à la Fiesco, nur noch kühner und umfassender eingeleitet, um in den Leck, den die Niederlage der Armada schon der spanischen Herrschaft gemacht, die Flut des Verderbens in vollem Strome zu leiten. Eine politische Nothlüge gegenüber einem Despoten ist wohl verzeihlich, nach Umständen sogar durch höhere Zwecke geboten — aber wir dürfen Eines hier nicht übersehen. Der Marquis hat dem König gegenüber eine Stimmung des vollsten begeisterten Ergusses — er idealisirt sich ihn in diesem Augenblick und glaubt allen Ernstes auf ihn einwirken zu können. In diesem Moment soll-

ten alle seine Aeußerungen wahr sein, wenn man überhaupt an die ganze Scene glauben soll. Es ist — ich will nicht einmal sagen — unsittlich, sondern vielmehr widernatürlich, mitten im Flusse der enthusiastischen Eröffnung seines Innern auch nur die leiseste Lüge mit durchgehen zu lassen.

Der König läßt den Marquis bis zu Ende ausreden; nicht, weil es in seinem Charakter hinreichend begründet ist, sondern weil der Dichter das Bedürfniß hat, sich gerade an dieser Stelle des Stückes so ganz auszusprechen. Dem Könige, der Egmont kurz vorher ohne alles Bedenken zu den Todten geworfen hat, wäre es wohl angemessener, noch ehe der Marquis zu der berühmten Glanzstelle: „Sire, geben Sie Gedankenfreiheit!“ gekommen ist, nach der Wache zu schellen und ihn sofort der Inquisition zu überliefern. Doch sei es darum. Wir wollen annehmen, daß ihm die edle Schwärmerei des Marquis wirklich Achtung einflöße, daß er in der That daran glaubt, er sei der Erste, dem Jener sein Herz aufgeschlossen, seine Ideen vertraut habe. Wie erklärt sich aber die jetzt folgende Wendung der Scene? Was muthet nun der König dem Marquis zu, ihm, der so entschieden jede Staatsbedienung abgelehnt, der so unumwunden erklärt hat, er könne nicht Fürstendiener sein? Welches Amt hat er für diesen so unabhängigen Charakter ausersehen? Vernehmen wir ihn selbst.

Ihr standet
Vor Eurem Herrn, und habt nichts für Euch selbst
Erbeten — nichts. Das ist mir neu. Ihr werdet
Gerecht sein. Leidenschaft wird Euren Blick

Nicht irren. — Dränget Euch zu meinem Sohn,
Erforscht das Herz der Königin. Ich will
Euch Vollmacht senden, sie geheim zu sprechen.
Indeß seid Ihr mein Kammerherr — —

Das ist, rund heraus gesagt, das Amt eines Hausspions! Und „den erfahrenen Kenner, in Menschenseelen, seinem Stoffe wohl geübt," nimmt es nicht Wunder, daß der Marquis sogleich, ohne alles Zögern darauf eingeht? — Doch sehen wir weiter nach, wie er sich in dieser Rolle benimmt.

Schiller, der früher in Fiesco einen politischen Intriguanten idealisirt hat, läßt hier umgekehrt einen Idealisten der edelsten Art in der verwegensten Weise intriguiren, um seine Ideale auf Schleichwegen der Verwirklichung entgegenzuführen. Dabei kommt aber der Marquis in die schiefste Stellung. Er wird unwahr nach allen Seiten hin. Gegen den König, das versteht sich von selbst — noch mehr aber gegen den Prinzen und zum Theil auch gegen die Königin. — Er läßt sich von Don Carlos unter einem nichtigen Vorwande sein Portefeuille ausliefern und bringt es dem König. Diesen läßt er glauben, er habe bei dem Prinzen dasselbe gethan, was früher die Fürsten Eboli bei der Königin, d. h. die Brieftasche des Prinzen einfach gestohlen.

Ich fand
Gelegenheit, des Prinzen Portefeuille
Mit einigen Papieren wegzunehmen,
Die, wie ich hoffe, ein'ges Licht —

Das Natürlichste wäre dies, wenn jetzt der König den Marquis scharf in's Auge faßte und zu ihm dann sagte: „Wie nun, lieber Marquis? können Sie noch

immer nicht Fürstendiener sein? Wie ich sehe, finden Sie sich in ihrer neuen Stellung trefflich zurecht — der Anfang ist gut — ich bin mit Ihnen zufrieden!"

Und wie verhält sich nun Posa zum Prinzen? Dieser ist von Lerma gewarnt. Der erste Schatten des Mißtrauens fällt, obgleich er sich dagegen wehrt, in seine reine Seele — und das Betragen des Marquis Posa in der nächsten Scene, das in der That befremdend, verlegen, und ohne einen Zug der gewohnten Herzlichkeit ist, ist fürwahr nicht dazu angethan, jenen Schatten zu bannen. Die kaum motivirte Abforderung der Brieftasche thut das Ihre hinzu — sie muß in Verein mit jener zurückhaltenden Wortkargheit des Freundes den Prinzen völlig irre machen. Wie der Marquis darüber noch erstaunen kann, ist unbegreiflich.

Wär's möglich! Wär' es? Also hätt' ich ihn
Doch nicht gekannt? Nicht ganz? In seinem Herzen
Wär' diese Falte wirklich mir entgangen?
Mißtrauen gegen seinen Freund!
Nein — es ist Lästerung! — Was that er mir,
Daß ich der Schwächen schwächster ihn verklage?
. . . . . Befremden —
Das mag es ihn, das glaub' ich gern. Wann hätte
Er diese seltsame Verschlossenheit
Zu seinem Freunde sich versehn? — Auch schmerzen!
Ich kann Dir's nicht ersparen, Carl, und länger
Muß ich noch Deine gute Seele quälen.

Der ganze Monolog ist sophistisch. Wie? hätte der Marquis dem Prinzen wirklich auf keine Weise all' diese Quälerei ersparen können? Dem Freunde ist er doch zunächst zur Aufrichtigkeit verpflichtet; mit dem Grund,

den er für seine Verschlossenheit gegen den Prinzen angiebt, betrügt er sich nur selbst.

> Der König glaubte dem Gefäß, dem er
> Sein heiliges (?) Geheimniß übergeben,
> Und Glauben fordert Dankbarkeit.

Doch Dankbarkeit nicht in dem Maße, daß diese den älteren, tiefer wurzelnden Glauben des Freundes im innersten Nerv verletzt? Der Marquis hätte vielmehr ganz offen dem Prinzen sagen sollen: „Die Sache steht so. Dein Vater hat mich zu sich gerufen. Die Königin ist von der Fürstin Eboli in abscheulicher Weise verleumdet, sie hat dem Könige Briefe ausgeliefert, die schweren Verdacht auf sie werfen — ich hab' es aus des Königs eig'nem Munde. Das Billet der Eboli ist der Schlüssel zu dieser Abscheulichkeit; der König muß es in die Hand bekommen, dann ist jene entlarvt, Elisabeth in Don Philipp's Augen gereinigt." Das hätte dem Prinzen einleuchten müssen; er wäre durch die spätere Mittheilung Lerma's, der gerade bei Ablieferung der Brieftasche in das Cabinet des Königs trat, nicht an seinem Freunde noch mehr irre geworden, er hätte nicht weiter die Eboli für eine edle Natur gehalten und ihr sein bedenklichstes Geheimniß verrathen, Marquis Posa hätte von dem extremen Mittel, den Prinzen zu verhaften, nicht Gebrauch machen, und ebenso den extremsten Ausweg aus diesem Wirrniß, den der Selbstaufopferung, nicht zum Schlusse einschlagen müssen.

Die Einwürfe, die gegen das räthselhafte Benehmen Posa's gegen den Prinzen zu erheben sind, hat Schiller sehr wohl gewürdigt, ohne sie jedoch beseitigen

zu können: „Viele," sagt er, haben unserem Freunde vorgeworfen, daß er, der von der Freiheit so hohe Begriffe hegt und sie unaufhörlich im Munde führt, sich doch selbst einer despotischen Willkür über seinen Freund anmaße, daß er ihn blind, wie einen Unmündigen, leite, und ihn eben dadurch an den Rand des Untergangs führe. Warum nimmt er seine Zuflucht zur Intrigue, wo er durch ein gerades Verfahren ungleich schneller und sicherer würde zum Ziele gekommen sein? . . . Warum? Weil es die Schwärmerei des Marquis ist, geräuschlos, ohne Gehilfen, in stiller Größe zu wirken. Wie die Vorsicht für einen Schlafenden sorgt, will er seines Freundes Schicksal auflösen, er will ihn retten, wie ein Gott, — und eben dadurch richtet er ihn zu Grunde. Daß er zu sehr nach seinem Ideal von Tugend in die Höhe, und zu wenig auf seinen Freund herunterblickte, wurde Beider Verderben. Carlos verunglückte, weil sein Freund sich nicht begnügte, ihn auf eine gemeine Art zu erlösen." *) Ich begreife nicht, wie die Intrigue dem hohen Idealismus des Marquis angemessener sein soll, als ein offenes Vorgehen; ich finde darin vielmehr einen ungemessenen Hochmuth, die Vorsehung spielen zu wollen, sich in ein undurchdringliches Geheimniß zu hüllen, ein Vertrauen wie zu einer lenkenden Gottheit zu fordern — um erst zuletzt durch den Ausgang mit einem Mal zu überraschen und die Zweifler zu beschämen! Wem es ernst ist, einen Freund zu retten, der darf es nicht

*) Ebendaselbst XI.

für gemein erachten, den natürlichsten Weg dazu einzuschlagen; gerade die heroische, großartige Manier, in der es der Marquis thun will, verdirbt zuletzt Alles. —

Zu der Königin stellt sich der Marquis seit der Audienzscene etwas offener, als zum Prinzen, aber doch immer mit einem bedenklichen Hinterhalt. Die Scham verbietet es ihm allerdings als Mann von Ehre, es auszusprechen, weshalb er vom Könige an sie geschickt sei; die Königin erräth aber so viel, daß sein Amt einen anderen Namen habe, als seine Absicht.

Königin:

Der König wollte mir
Wahrscheinlich nicht durch Sie entbieten lassen,
Was Sie mir sagen werden.

Marquis:

Nein.

Königin:

Und kann
Die gute Sache schlimme Mittel adeln?
Kann sich, verzeihen Sie mir diesen Zweifel —
Ihr edler Stolz zu diesem Amte borgen?

Dies ist die richtige Kritik seines zweideutigen Benehmens; mit feinem Blick entdeckt Elisabeth darin etwas von jener verrufenen Moral der Jesuiten. Wie aber benutzt der Marquis den wichtigen Moment der ungestörten Unterredung? Er weiß, in wie schändlicher Weise, und von wem die Königin beschuldigt ist — weiß es, wie Weiber- und Pfaffenintrigue auf sie ihre Geschosse richten — aber darüber geht er mit leichter Nonchalance hinweg.

Wären
Sie nicht Sie selbst, ich würde eilen, Sie
Von ein'gen Dingen zu belehren, vor
Gewissen Menschen Sie zu warnen — doch
Das braucht es nicht bei Ihnen. Die Gefahr
Mag auf- und untergehen um Sie her,
Sie sollen's nie erfahren. Alles dies
Ist ja nicht so viel werth, den gold'nen Schlaf
Von eines Engels Stirne zu versagen.

Statt dieses müssigen Complimentes, welches er der schönen Seele der Königin macht, wären gewisse Warnungen und Eröffnungen hier gar sehr am Platze gewesen; auch hätte der Marquis, wenn er schon einmal den Boden der Intrigue betreten, wenigstens daran wohl gethan, mit der Ueberbringung der Brieftasche des Prinzen sich möglichst zu beeilen. Wenn das Billet der Eboli an den Infanten in den Händen des Königs war, ehe die Königin kam, um über den Briefdiebstahl Klage zu führen, so war ihr der ganze äußerst peinliche Auftritt erspart; die Fürstin Eboli, in dieser Weise entlarvet, wäre wohl schon jetzt vom Hofe verwiesen worden, ehe noch der Prinz auf den unseligen Einfall kam, sie zu seiner Vertrauten zu wählen. Aber was interessiren den Marquis diese persönlichen Angelegenheiten in einem Momente, wo seine ganze Seele mit Flandern's Freiheit beschäftigt ist? Die Königin ist jetzt die erste Karte in seinem politischen Spiel: sie soll dem Prinzen ein Wort sagen, das er nur von ihren Lippen ohne Abscheu hören kann — es heißt Rebellion! Carlos soll dem Könige ungehorsam werden, nach Brüssel heimlich sich begeben, damit die flandrische Sache durch den Königssohn erstarke. Was in Ma-

drid der Vater ihm verweigert, wird er in Brüssel ihm bewilligen; wenn er früher die billige Bitte abgewiesen, so werde er nun das Verbrechen übersehen müssen. Die Königin hat genug von dem abenteuerlichen Grundzug der Schiller'schen Frauen, um diese Idee „groß und schön" zu finden. Eigentlich ist sie aber perfid, diese Idee, und zwar nach zwei Seiten hin. Wo ist da die Dankbarkeit für das Vertrauen des Königs geblieben, von welcher der Marquis an einer anderen Stelle declamirt, — wo aber vollends die Redlichkeit gegen den Freund? Gerade in jenem Moment eröffnen sich dem Marquis die günstigsten Chancen, durch die häuslichen Aufpassereien und Kammerdienerstreiche, zu denen er sich scheinbar hergiebt, sich den Weg zum Ministerportefeuille zu bahnen. Wenn er Premier wird, so beseitigt er den Einfluß der Alba's und Domingo's auf legalem Wege; indeß nun der gefeierte Reformminister in Madrid diese Triumphe feiert, soll inzwischen der Infant die traurige Rolle des entarteten Sohnes, des frechen Rebellen in Brüssel spielen? Seltsame Zumuthung!

Wenn es wahr ist, daß der König dem Marquis sein Herz geschenkt, daß er ihn seinen Sohn nennt, so läge ja jetzt die Versöhnung zwischen Philipp II. und dem Infanten in seiner Hand. Statt dessen macht er Anstalt, die Kluft zwischen Vater und Sohn noch weit größer zu machen, den Infanten zu einer That zu veranlassen, die den früheren, von Höflingen geschürten Argwohn des Königes bestätigen, den Namen des Prinzen vor ganz Europa brandmarken soll! Doch sei es d'rum — Flandern wird ja dadurch frei!

Die Intrigue des Marquis hat aber der Räthsel noch mehr. Die Aufschlüsse und Andeutungen, die er dem König giebt, sollen ihn von seinen Eifersuchtsgedanken so weit als möglich ablenken. Die Beziehung des Prinzen zur Königin ist jedoch nicht wegzuleugnen; da kommt er denn auf den verwegenen Einfall, ihr eine politische Bedeutung zu unterlegen.

Marquis:

Wenn zwischen
Dem Prinzen und der Königin geheime
Verständnisse gewesen sind, so waren
Sie sicherlich von weit — weit and'rem Inhalt,
Als dessen man sie angeklagt. Ich habe
Gewisse Nachricht, daß des Prinzen Wunsch,
Nach Flandern abzureisen, in dem Kopfe
Der Königin entsprang.

König:

Ich glaubt' es immer.

Marquis:

Die Königin hat Ehrgeiz — darf ich mehr
Noch sagen? — Mit Empfindlichkeit sieht sie
In ihrer stolzen Hoffnung sich getäuscht,
Und von des Thrones Antheil ausgeschlossen.
Des Prinzen rasche Jugend bot sich ihren
Weit blickenden Entwürfen dar — ihr Herz —
Ich zweifle, ob sie lieben kann.

König:

Vor ihren
Staatsklugen Plänen zittere ich nicht.

Marquis:

Ob sie geliebt wird? — Ob von dem Infanten
Nichts Schlimmeres zu fürchten? Diese Frage

Scheint der Untersuchung werth. Hier glaub' ich,
Ist eine streng're Wachsamkeit vonnöthen —

König:

Ihr haftet mir für ihn! —

Man merke wohl. Dem Marquis liegt Alles daran, daß der Prinz in der nächsten Zeit nach Brüssel abgehe. Nun verräth er dem König fast Alles, was er erst kürzlich mit der Königin verabredet, übernimmt die Verpflichtung, selbst den Infanten zu bewachen, läßt sich sogar für alle Fälle einen Verhaftsbefehl ausstellen. Hat er da nicht seine eigenen Pläne gekreuzt? Man nehme nun an, daß der Infant trotz alle dem nach Brüssel kommt, daß der Aufstand dort wirklich ausbricht. Wie schlimm ist dann die Königin durch die Aussagen des Marquis compromittirt! Mag der König jetzt auch sagen: „er fürchte ihre staatsklugen Pläne nicht", — wird er die Sache auch so leicht nehmen, wenn das Ungeheure wirklich geschieht? Wird er die Aufstachelung des Prinzen zu dem verwegenen Complott nicht wieder auf das Motiv einer verbrecherischen Liebe zurückführen?

Doch genug! Wie wir sehen, hat sich der Marquis so sehr nach allen Seiten hin in Widersprüche verwickelt, daß es förmlich seiner Selbstopferung bedarf, um ihn wieder zu rehabilitiren und die Redlichkeit seiner Absichten glaublich zu machen. Wie Schiller es deutet, stirbt er nicht deshalb, um dem Prinzen zu retten — dazu hätten sich ihm vielleicht noch andere, weniger gewaltthätige Auswege gezeigt — sondern „um für sein in des Prinzen Seele niedergelegtes Ideal Alles zu thun

und zu geben, was ein Mensch für etwas thun und geben kann, das ihm das Theuerste ist; um ihm auf die nachdrücklichste Art zu zeigen, wie sehr er an die Wahrheit und Schönheit dieses Entwurfes glaube und wie wichtig ihm die Erfüllung desselben sei." Meines Erachtens stirbt er darum, um seine Rolle, in der zuletzt so manche Verstöße vorkamen, doch noch mit einem heroischen Schlußeffect zu endigen; ruft er sich doch selbst als Seitenstück zu dem „ plaudite amici" kurz vor seinem Tode das selbstgefällige Wort zu: „Ich bin mit mir zufrieden!" Um seinen Stolz zu befriedigen, bereitet er sich den Tod; — die Königin hat Recht, wenn sie sagt, er habe nur um Bewunderung gebuhlt! Mit dieser macht er sich auch reichlich für sein Opfer bezahlt, und genießt sie in den beiden Abschiedsscenen mit der Königin und dem Infanten in vollen Zügen. Aber diese letzte That ist ebenso schlecht calculirt, als alle seine früheren Schritte — denn sie zieht den Prinzen und die Königin unrettbar nach in's Verderben.

Schiller hat später, um den Charakter des Marquis von dem Vorwurf der Inconsequenz zu reinigen, ausführlich darzulegen gesucht, daß derselbe nur aus seinem kosmopolitischen Idealismus, nicht aber aus dem Freundschaftspathos heraus begriffen werden müsse, wenn man ihn richtig verstehen soll. Posa ist der kältere, der spätere Freund; sein Stolz muß durch ein großes Opfer bezwungen werden — aber auch da verliert er den Fürstensohn nicht aus den Augen. „Ich will bezahlen", sagt er, „wenn du König bist". Die Idee des Standesunterschiedes drängt sich zwischen ihn und seinen Freund,

der ihm freiwillig entgegeneilt; es ist weniger Freundschaft als Mitleid, was den Marquis dem Prinzen gewann. Die Empfänglichkeit des Prinzen für die Ergießungen des jungen Weltbürgers befestigte das Bündniß und gab ihm den idealen Gehalt. Ein Geist, wie Posa's, mußte seine Ueberlegenheit frühzeitig zu genießen streben, und der liebevolle Carlos schmiegte sich so unterwürfig, so gelehrig an ihn an! Posa sah sich in diesem Spiegel selbst, und freute sich seines Bildes. Später liebt er in ihm das einzig unentbehrliche Werkzeug zu seinem großen Freiheitszweck, und umfaßt er als solches mit eben dem Enthusiasmus als den Zweck selbst. Noch kennt er keinen anderen und kürzeren Weg, sein hohes Ideal von Freiheit und Menschenglück wirklich zu machen, als der ihm in Carlos geöffnet wird. Nun folgt die Unterredung mit dem König. Im Feuer seines Enthusiasmus verirrt er sich auf einen Augenblick zu der ausschweifenden Idee, sein Ideal unmittelbar an die Person des Königs anzuknüpfen, es durch diesen selbst in Erfüllung zu bringen. Die Freimüthigkeit, womit Posa seine Lieblingsgefühle, die bis jetzt zwischen Carlos und ihm Geheimnisse waren, dem Könige vortrug — der Wahn, daß dieser sie verstehen, ja gar in Erfüllung bringen könnte, war eine offenbare Untreue, (?) deren er sich gegen seinen Freund Carl schuldig machte. Diese Philosophie, diese Entwürfe für die Zukunft waren ja das Palladium ihrer Freundschaft; wie konnte er es nun wagen, ihm zu bekennen, daß er dieses Palladium veruntreut hätte? Ihm gestehen, was zwischen ihm und dem Könige vorgegangen war, mußte in sei-

nen Gedanken ebenso viel heißen, als ihm ankündigen, daß es eine Zeit gegeben, wo er ihm gar nichts mehr war. Daher die Schweigsamkeit des Marquis in diesem Punkt. Es war Delicatesse, es war Mitleid, daß Posa, der Weltbürger, dem künftigen Monarchen die Erwartungen verschwieg, die er auf den jetzigen gegründet hatte; aber Posa, Carlos' Freund, konnte sich nicht schwerer vergehen, als durch diese Zurückhaltung selbst. Aus späteren Stellen erhellt deutlich, daß es Augenblicke müsse gegeben haben, in denen er mit sich zu Rathe ging, ob er seinen Freund nicht geradezu aufopfern sollte? Später entscheidet er sich wohl, den König aufzugeben, da in seinem starren Boden keine seiner Rosen mehr blühen könne, und verweist Spanien auf seinen großgesinnten Freund. Doch wehe, fügt er hinzu:

> Weh mir und ihm, wenn ich bereuen sollte!
> Wenn ich das Schlimmere gewählt? Wenn ich
> Den großen Wink der Vorsicht mißverstanden,
> Der mich, nicht ihn, auf diesen Thron gewollt!

Also hat er doch gewählt, und um zu wählen, mußte er ja den Gegensatz sich als möglich gedacht haben. Aus alle dem erkennt man offenbar, daß das Interesse der Freundschaft einem höheren nachsteht, und daß ihr nur durch dieses letztere ihre Richtung bestimmt wird. Niemand im ganzen Stücke hat dieses Verhältniß zwischen beiden Freunden richtiger beurtheilt, als Philipp selbst. Im Munde dieses Menschenkenners will der Dichter seine ganze Apologie und sein eigenes Urtheil von dem Helden des Stückes niedergelegt haben.

Wem brachte er dies Opfer?
Dem Knaben, meinem Sohne? Nimmermehr.
Ich glaub' es nicht. Für einen Knaben stirbt
Ein Posa nicht. Der Freundschaft arme Flamme
Füllt eines Posa Herz nicht aus. Das schlug
Der ganzen Menschheit. Seine Neigung war
Die Welt, mit allen kommenden Geschlechtern.

So weit Schiller; wir sehen daraus nur, wie eine Gestalt die mehr gedacht, als geschaffen ist, sich nachträglich ganz in Reflexionen verflüchtigt, und zuletzt nur zu einem Uebungsstoff der Dialektik wird. Mir scheint der kritisch reconstruirte Marquis noch weit lebloser zu sein, als der gedichtete; wie kann man sich für ihn erwärmen, der nur einen heißen Kopf, aber dabei ein eiskaltes Herz hat, ein Enthusiast ohne allen subjectiv gemüthlichen Antheil ist? Wer die Menschheit wahrhaft liebt, muß sie in den Menschen, in den Einzelnen lieben, und thut er das, dann wird es am besten sein, er fängt mit seinen Freunden an: sonst ist er nichts, als eine vornehme Art von Egoist, der blos seine Ideen, d. i. wieder nur sein Ich liebt, wenn es auch das bessere, das denkende Ich sein mag. Zu dieser heroischen Selbsterhebung, zu diesem an der eigenen Größe sich weidenden Stolz versteigt sich der Marquis auch immer mehr und mehr; man sieht an ihm, da er nur das getreue Spiegelbild des Dichters ist, wie sehr dieser sich damals selbst bewunderte und in dem Gedanken seiner Größe schwelgte. Die selbstische Natur des Helden zeigt sich vornehmlich da, wo er den Freund in Gefahr weiß; er interessirt sich nicht für ihn sowohl, als für die kühne Idee des Rettungsplanes, den er sich

ausgedacht. Die Motivirung seiner Verschlossenheit ist durchaus unwahr, sie ist nur ein Beweis, daß er, der hochmüthige Idealist, auch im bedeutungsvollsten Moment das Bedürfniß gemüthlicher Mittheilung nicht kennt. Warum hätte er dadurch, daß er den König zum Vertrauten seiner Ideale machte, das Palladium der Freundschaft veruntreut? Sind Ideen Privatgeheimnisse, welche die Betheiligung eines Dritten ausschließen? Ich dächte, sie sind allgemein wie das Licht, das nicht unter den Scheffel gestellt werden soll! Wäre es dem Marquis gelungen, den König ganz für diese Ideen zu gewinnen, so hätte er damit auch das Herz des Vaters dem Sohne wiedergewonnen, ihm gerade dadurch also den höchsten Freundesdienst erwiesen; denn die Gegensätze der Anschauung waren es doch zunächst, die sich entfremdend zwischen Vater und Sohn stellten. Dagegen ladet der Marquis durch das ganz unerklärliche Betragen, das in jener Indiscretion, die keine ist, ihren Grund haben soll, den schweren und dringenden Verdacht auf sich, eine wirkliche Indiscretion, einen Treubruch der schlimmsten Art begangen, das eigentliche Privatgeheimniß seiner Freundschaft mit dem Prinzen preisgegeben zu haben. Der Infant ist guter Junge genug, selbst diese Verrätherei zu idealisiren und den treulosen Freund mit blutendem Herzen noch zu bewundern. „Er opferte mich seiner Tugend!" d. i. er beging einen Schelmenstreich um seines Ideals willen — wie groß und erhaben! — So weit geht die Verwirrung des Gefühls, wenn ein Charakter seine natürliche Grund-

lage verloren hat, und nur nach dem Schema einer Idee concipirt ist.

Man verzeihe mir das lange Verweilen bei dem späteren Helden des Stückes; es galt aber hier nicht blos eine einzelne Figur, sondern eine ganze Bildungsform des Dichters zu beurtheilen. Den übrigen Gestalten wollen wir nur raschen Blickes vorübergehen.

Der Prinz reiht sich noch ganz den Jugendhelden des Dichters an, und ist im Sturm und Drang des Hasses und der Liebe ihnen durchaus verwandt. Nur ist er noch unselbstständiger als sie, und bedarf daher des lenkenden Freundes. Der polemische, negative Charakter des Stückes, der in der ersten Fassung entschieden überwog, wurzelte durchaus im Prinzen; durch Marquis Posa trat später die positive Ergänzung, das Ideal der Zukunft hinzu. Wenn Carl Moor und Ferdinand gegen die unnatürliche Verzerrung der Menschheit, gegen die conventionelle Heuchelei der Zeit im Kampfe stehen, so wird hier dieser Gegensatz aus der Gegenwart in die Geschichte transportirt; an die Stelle der pygmäenhaften Hofschranzen eines deutschen Kleinstaates treten hier ganz andere Würger der Freiheit, die Schergen des heiligen Amtes, die Henkersknechte des Despotismus — im Hintergrunde, geisterhaft-düster, die grandiose Gestalt des Großinquisitors selbst.

Jener noch jugendlichere Don Carlos, wie er in den ersten Proben der „rheinischen Thalia" uns entgegentritt, entladet seinen ganzen pathetischen Zorn zu-

nächst gegen den Dominicanermönch Domingo, den Menschenmäkler in der Ordenskutte, den Schlächter des heiligen Gerichtes, den Kuppler für die königlichen Gelüste; in der späteren Bearbeitung setzt ihm der Prinz statt beredter Entrüstung nur wortkarge Verachtung entgegen. — Das Verhältniß des Infanten zum König ist unnatürlich gespannt und entfremdet, beiläufig so wie das Ferdinand's zu seinem Vater, dem Präsidenten; aus diesem klaffenden Riß lodert aber eine schöne, enthusiastische Flamme empor, an der der Prinz sein vereinsamtes Gemüth erwärmen und aufrichten muß — es ist die Freundschaft zu dem „Bürgerkinde" Posa, dem er („das erste Beispiel von den Fürsten allen") das Herz von einem Königssohne darbringt. So ist denn der ursprünglichen Intention nach diese Freundschaft, wie sie der Prinz auffaßt, nur ein Seitenstück zu Ferdinand's Liebe, ein kühnes Ueberspringen der Standesunterschiede durch die Macht der Empfindung. Carlos hält Rodrigo's Hand gegen Himmel, und spricht die Worte:

Hier umarmen,
Hier küssen sich vor deinem Angesicht
Zwei Jünglinge, voll schwärmerischen Muth's,
Doch edlern, bessern Stoff's, als ihre Zeiten —
Getrauen sich den ungeheuren Spalt,
Wodurch Geburt und Schicksal sie geschieden,
Durch ihrer Liebe Reichthum auszufüllen,
Und größer, als ihr Loos zu sein — hienieden
Nennt man sie sonst Monarch und Unterthan,
Dort oben sagt man Brüder!

Freilich stellt sich das Verhältniß hier anders, als in „Cabale und Liebe." Wenn Ferdinand die Mu-

sikantentochter gänzlich beherrscht, so wächst hier der Unterthan dem Prinzen bald über den Kopf; wenn dort das Mißtrauen schnell zur giftigsten Frucht reift, so betet hier der Fürstensohn den bürgerlichen Freund noch da, als er von seinem Verrath sich für überzeugt halten muß, als sein höchstes Ideal an. Ueberhaupt hat der Prinz vor allen Helden der Jugendzeit Schiller's ein Uebermaß von Vertrauen voraus; wie er ein Knabe ist an wahnsinniger Verliebtheit, so auch an Arglosigkeit, die fast schon beschränkt ist. Er muß es sich auch gefallen lassen, überall als Knabe behandelt zu werden; der König in seiner starren Strenge, die Königin in ihrem mild zurechtweisenden Ton, der Marquis in seiner stäten Bevormundung — sie nehmen ihm gegenüber alle denselben Standpunct ein, sie sind eigentlich im wesentlichen Punct über ihn einig, daß er fort und fort geleitet werden müsse. Nur zuletzt hat die Königin mit ihm die Rolle gewechselt, und staunt die an der Leiche des Marquis gereifte Heldengröße des Mannes an ihm an, während er früher in dem Garten von Aranjuez die heroische Hoheit des Weibes an ihr fast mit Beschämung bewundern mußte. Im Uebrigen sucht der Kurzblick und die heißköpfige Uebereilung des Infanten ihres Gleichen. Eben hat die Königin in der Gartenscene das Feuer seiner Leidenschaft mit dem Zauber ihrer reinen Würde gedämpft — und kurze Zeit darauf kann er glauben, daß das im Grisettenstyl abgefaßte Billet der Eboli von der Königin komme! Dazu kommt noch eine merkwürdige Vergeßlichkeit des Dichters, die schon Hoffmeister herausgefunden hat. Jene erste

Zusammenkunft mit der Prinzessin setzt nothwendig voraus, daß Carlos die Handschrift der Königin nicht kannte, und er sagt auch selbst (Act II, Scene 4):

„Noch hab' ich nichts von ihrer Hand gelesen!"

Später erfahren wir aber, daß sie lange vorher mit einander in Briefwechsel standen. Carlos sagt zu Posa (Act IV. Sc. 3).

„Gieb mir die Briefe doch noch einmal. Einer
Von ihr ist auch darunter, den sie damals,
Als ich so tödtlich krank gelegen, nach
Alcala mir geschrieben. Stets hab' ich
Auf meinem Herzen ihn getragen" &c.

Schiller gerieth hier in dieselbe Zerstreutheit, wie so manche Romanschriftsteller, die ihr Manuscript stückweise abliefern müssen, und später vergessen, ob ihre Heldin blaue oder schwarze Augen habe. Der Dichter scheint überhaupt an der Uebereiltheit seines Liebhaberhelden, da wo es eine Motivirung galt, theilgenommen zu haben; die Scene mit der Eboli hat solcher Sprünge mehrere. Die Prinzessin hat eben mit der Koketterie einer fertigen Buhlerin mit seiner Hand getätschelt und sagt dazu mit deutlicher Beziehung:

Prinz, diese Hand hat noch
Zwei kostbare Geschenke zu vergeben —
Ein Diadem und Carlos' Herz — und beides
Vielleicht an Eine Sterbliche? An Eine?
Ein großes göttliches Geschenk! — beinahe
Für Eine Sterbliche zu groß! — wie Prinz?
Wenn Sie zu einer Theilung sich entschlössen?
Die Königinnen lieben schlecht —

Ist das nicht verständlich genug? Hat sie sich dadurch dem Prinzen nicht geradezu zur Maitresse offerirt?

Was sagt darauf der Prinz? Gerührt von „ihrer Unschuld, ihrer lauteren, unentheiligten Natur" schickt er sich dazu an, ihr sein wichtigstes, gefährlichstes Geheimniß anzuvertrauen, ehe es die schlaue Eboli selbst noch erräth!

In solcher Weise bewegt sich dieser Charakter in unmotivirten Absprüngen weiter. Doch kein Wunder! wenn sich der erhabene Freund des Prinzen beständig verrechnet, so darf er selbst sich immerhin so übereilen. Er ist zu lange Knabe, sein Freund zu früh Mann — beide aber das Eine und das Andere nur in der Idee.

Treten wir mit Don Philipp nun, wenigstens auf einen Augenblick, auf den historischen Boden des Stückes. Noch immer ist die Charakteristik desselben, wie die der früheren Jugenddramen, auf Contraste gebaut, der Dichter stellt sich mit der ganzen Fülle seines subjectiven Antheils auf die eine Seite gegen die andere. Dabei schildert er aber den Gegner doch imponirend und bedeutend, seine sittliche Erregung läßt ihn die Contouren des geschichtlichen Bildes nicht verzeichnen. König Philipp und der ihn noch weit überragende Großinquisitor stellen sich der idealistischen Figurengruppe der Tragödie sehr achtunggebietend gegenüber; wenn zum Schluß die Morgensonne der Freiheit erbleicht, und die grelle Flammenlohe, der erstickende Qualm des heiligen Amtes vor ihr hoch emporwirbelt, so fühlen wir dieser ungebrochenen Energie der Reaction gegenüber weniger Haß, als athembeklemmendes, starres Staunen. Nur der unreifere Don Carlos des ersten Entwurfes durfte

noch seine Wuth an dem pfäffischen Lakaien der Inquisition, an dem Späher Domingo auslassen; als die Santa Casa zuletzt in ihrer ganzen finsteren Mächtigkeit uns entgegentritt, müssen solche jugendliche Scheltworte gänzlich verstummen.

Der König selbst ist durchaus nicht in jenen grellen Farben gemalt, in die sonst der pathetische Tyrannenhaß seinen Pinsel taucht. „Er ist", wie Hoffmeister treffend hervorhebt *), „nicht als ein Ungeheuer dargestellt worden, sondern erscheint vielmehr als höchst bemitleidenswürdig. Der mächtigste Monarch der Welt jammert, daß er keinen Menschen habe, der ihn liebe, und in ihm selbst darf sich, nach den Worten des Großinquisitors, kein menschliches Gefühl regen! Von Allen, die um ihn sind, sieht er sich nur geschmeichelt oder gehaßt oder getäuscht; ... der mächtigste Herrscher der Erde ist ein Sclave der Inquisition — doch empfindet er den Wellenschlag des neuen Jahrhundertes an seiner bebenden Brust, und beweint in dem Tod seines Verräthers und Verächters, des Posa, seine erste Liebe zu einem menschlichen Wesen." Dies Alles ist höchst erschütternd und mit großer Kraft der Empfindung dargestellt; freilich hat der Dichter dabei den König seinem specifischen Boden enthoben und so ganz „in seine eigene Ideenbewegung mit hineingerissen", daß man gar nicht weiß, wie man dies mit seiner historisch vorgezeichneten Individualität nur im Entferntesten in Einklang brin-

*) Schiller's Leben, Geistesentwicklung und Werke. I. Th. S. 301.

gen soll. In den Paroxismen nach dem Tode des Marquis wird der König ganz zu einem Schiller'schen Idealisten, bis ihn der Cardinal wieder in den starren Realismus des spanischen Regierungssystems zurückwirft.

Das Triebwerk der Motive in diesem Charakter ist gleichfalls ein unentwirrbares Räthsel. Die Eifersucht quält ihn bis zum Wahnsinn — die giftigen Einflüsterungen seiner Höflinge, die doch zu feige sind, sie auf eigene Gefahr zu vertreten, brennen wie Höllenstein in seiner Wunde. Er sehnt sich nach einem *Menschen*. Wenn man aber über Familienverhältnisse Aufschluß haben will, sucht man nicht in der Schreibtafel nach fremden Namen, nach interessanten, aber durchaus fernstehenden Persönlichkeiten, — sondern sieht sich nach einem treuen, ehrlichen Auge in unmittelbarer Nähe um. Ein solches hat Graf Lerma — warum verfällt der König nicht auf ihn? Mit welchem Recht erwartet er von Marquis Posa, der ihm die Wahrheit im *idealen* Sinne sagt, jene *gemeine*, schlau erspähte Wahrheit, wie sie die Polizei ihren geheimen Organen für guten Sold bezahlt? Und als er wirklich darauf eingeht — wie unbegreiflich, daß ihn der König noch achten, ja lieben kann! Einen Höfling *mehr* hätte er nach dieser Erfahrung an ihm gefunden, aber keinen *Menschen*; einen rasch bekehrten Diener, der an Späherssinn die Domingo's noch überbietet, der den traurigen Beweis liefert, wie auch der „starke Geist" mit wenigen Strahlen der königlichen Gunst sich leicht corrumpiren läßt. Nun mußte Don Philipp die Menschen noch tiefer

verachten als früher, wenn auch ein Marquis Posa sich scheinbar in den goldenen Schlingen der Königsgunst fangen läßt . . .

Doch immer noch Tadel und kein Ende! So konnte ich es schon von manchen meiner Zuhörer vernehmen, und gewiß wird es auch ein guter Theil meiner Leser wiederholen.

„Will uns dieser Mensch die Thatsache des Enthusiasmus wegraisonniren, den dieses wunderbare Werk seit je erregt hat? Will er das kalte Wasser der Kritik in die Glut der Gefühle schütten, die es noch immer lebendig entzündet? Er wage es immerhin — die Flamme wird nur zornig aufprasseln, aber sich nicht verlöschen lassen! Laut spricht gegen ihn der Enthusiasmus des Jünglings, der sich mit Carlos stürmischer Liebe an die Brust jenes edlen Weltbürgers wirft, nicht minder laut auch die dankbare Empfindung des Mannes, der nicht ungerührt an seine ernste Mahnung denkt, daß man im reiferen Alter noch vor den Träumen seiner Jugend Achtung hegen, und nicht irre werden soll, wenn des Staubes Weisheit Begeisterung, die Himmelstochter lästert . . . ."

Was soll ich auf so schwere Anklagen erwidern, wie die Schuld verantworten, daß ich mit anderen gewiegten Beurtheilern auch es versuchte, aus dem Halbtraum unkritischer Bewunderung den Leser zu wekken? Ist dieser Halbtraum doch so süß! Ich frage aber nun: habe ich etwa den idealen Gehalt dieses Werkes angetastet, der in unvergänglich reinem Sternenglanz auf die Welt herniederleuchtet, wenn ich die

künstlerische Form, die Oekonomie des Drama's einer näheren, prüfenden Untersuchung unterzog? Nicht an das Herz und den Pulsschlag dieser Dichtung habe ich mit frevelnder Hand gerührt, nur die äußere dramatische Ausgestaltung war es, die diese kritische Prüfung betraf! Man will wissen, daß die Perle, so kostbar sie ist, nur ein krankhaftes Product der Muschel sei, die sie erzeugt; so ist auch eine solche überquellende Fülle der reinsten Idealität nicht selten ein Krankheitsstoff in dem Organismus des Kunstwerkes, das seinen Leib zerstört, während es, von ihm losgelöst, ein Juwel von unschätzbarem Werthe bleibt. Als solchen bewahre es die Nation und trage es an ihrem Herzen, daß es fort und fort unter diesem Schatze höher schlage und noch fernerhin jedes Alter an ihm sich erhebe und begeistere! Der Inhalt bleibt köstlich und edel, wenn er auch die Form überwuchert, in der er sich als ein Höheres entwickelt und herangebildet hat; was geht es da weiter die Begeisterung für diesen Inhalt an, wenn die ästhetische Beurtheilung den „Don Carlos" unmöglich den Meisterstücken der dramatischen Kunst beizuzählen vermag? Was kann es sie verstimmen und stören, wenn die Kritik die Schale der aufgebrochenen Muschel nicht mehr so hoch zu schätzen vermag, in der jene Perle zu so seltener Größe und Reinheit herangewachsen!

IV.

Schiller als Denker.

Wie wiederholt betont wurde, hat Schiller schon den Marquis Posa mehr gedacht, als gedichtet. Er hatte dabei das richtige Gefühl, daß der ideelle Inhalt, den er in diese Gestalt hineingelegt, vielen für die dramatische Behandlung zu abstract scheinen dürfte, aber es schien ihm eines Versuches nicht unwerth, „Wahrheiten, die Jedem, der es gut mit seiner Gattung meint, die heiligsten sein müssen, und die bis jetzt nur das Eigenthum der Wissenschaft waren, in das Gebiet der schönen Künste herüberzuziehen, mit Licht und Wärme zu beseelen, und als lebendig wirkende Motive, in das Menschenherz gepflanzt, in einem kraftvollen Kampfe mit der Leidenschaft zu zeigen." Hat sich der Genius der Tragödie, so fügt der sich selbst erklärende Dichter hiezu, für diese Gränzverletzung an mir gerächt, so sind deswegen einige nicht ganz unwichtige Ideen, die hier niedergelegt sind, für den redlichen Finder nicht verlo-

ren! — Gewiß, das sind sie nicht — und dieser redliche Finder war die ganze Nation. Gerade jener rhetorische Ueberfluß, der die Harmonie des dramatischen Kunstwerkes stört, sichert diesem Stücke seine Stelle in der Weltliteratur; er hat eine weite Lichtspur der reinsten Begeisterung nach sich gezogen, die bis in unsere Tage in unvergänglicher Fülle nachglänzt.

Aber den Dichter selbst hat das rein gedankenhafte Element, das in dieser hellsten Gestalt seiner Jugendperiode verkörpert ist, unerbittlich aus dem Gebiete des poetischen Schaffens in jenes der philosophischen Idee hingedrängt. Weiter konnte er auf diesem Wege nicht gehen; Marquis Posa konnte nicht wiederholt, geschweige denn überboten werden: ferner noch in dieser Weise Licht in Licht zu malen, war innerhalb der Sphäre dramatischer Gestaltung nicht mehr möglich.

Das Gedankenleben, zu dem sich der Dichter aus dem Drang des Gefühls und Affects erhoben hatte, bedurfte der philosophischen Austiefung: dieser Weg war Schillers Geiste unbedingt vorgezeichnet.

Streng genommen hatte Schiller seine philosophische Sturm- und Drangperiode so gut, wie seine poetische. Alle Elemente seines Wesens traten gleichzeitig, nicht nach einander auf, und strebten einem und demselben Ziele, dem der Selbstbefreiung zu. Neben dem jugendlichen Dichter regt sich auch in kühnen Flügelschlägen schon der jugendliche Philosoph; mit der naturalistischen Poesie hält die autodidaktische Speculation so ziemlich gleichen Schritt. Beweis dafür sind die so frühzeitig erschienenen, übrigens an mächtig

arbeitendem Gedankenstoffe schon überreichen Briefe von Julius an Raphael. Aber der Naturalismus, das willkürlich-geniale Für-sich-selber-denken ist beim Philosophiren am wenigstens haltbar; hier muß man sich der Disciplin des Systems vor Allem fügen. Was die Bauhütten des Mittelalters für den architektonischen Styl, für den Ausbau der Dome waren, das sind die Philosophenschulen für die constructive Strenge, für die folgerichtige Geschlossenheit des Gedankenbaues; der allgemeine Geist entwickelt sich nicht in genialen Sprüngen, sondern geht seinen gemessenen, ruhigen Gang.

Auch Schiller entschied sich für eine methodische Beschäftigung mit der Philosophie. Aber ihm brachte sie noch überdies einen höchst bedeutenden, subjectiven Gewinn. Für die gepreßte und schwüle Luft seiner jugendlich erregten Stimmungen war sie eine sehr wohlthätige Läuterung, sie führte einen freiern, wenn auch etwas erkältenden Luftstrom hindurch und klärte so die Atmosphäre seiner Dichtung in der erfolgreichsten Weise.

Sowie Rousseau der inspirirende Dämon seiner Jugendstücke war, jener revolutionaire Philosoph, der rücksichtslos das Evangelium der Natur predigte: so wirkt jetzt auf ihn der mächtige Einfluß Kant's — jenes großen Denkers, der mit ungeheurer Kühnheit die Wirklichkeit überspringt und sich aus dem Geiste eine abstracte Ideenwelt schafft, zwar ohne Klang und Lebensfarbe, aber voll der ernsten Erhabenheit und Stille des in sich selbst vertieften Gedankens.

Wie seltsam und fremdartig! Ueber dem genialen

Antlitz unseres Dichters, der mit dem freien Ausdruck der Begeisterung nach aufwärts blickt, jetzt im Hintergrunde den gefurchten Kopf des Alten von Königsberg aufsteigen zu sehen — ein echt metaphysisches, in Kategorien vergrabenes Gesicht — die Haltung gebückt und gekrümmt, als hätte er die ganze Last seines Systems auf seinen Schultern zu tragen — fürwahr, für den ersten Blick der wunderlichste Gegensatz! Und unserem Dichter sollte bei dieser Nordpolexpedition nach dem Lande der kritischen Philosophie nicht der Frost, die Erstarrung bis ins Innere gedrungen sein? Keineswegs! sein Herz schlug warm genug, um wohlerhalten zurückzukehren — ohne Grauen wandelte er den nächtlichen Weg, da er doch einmal zur Wahrheit führte. Denn eines war ihm dabei klar, das Orakel, das von Außen her nicht mehr spricht, welches in der entadelten Brust verstummt, dieses könne nur in dem stilleren Selbst noch der horchende Geist vernehmen.

Hier beschwört es der Forscher, der reinen Herzens hinabsteigt,
Und die verlor'ne Natur giebt ihm die Weisheit zurück.

Göthe und Schiller hatte beide ihre sogenannten trockenen Passionen. Wenn jener zum großen Verdrusse Herder's Steine klopfte, der Urpflanze nachsann und über den Zwischenknochen grübelte, statt das blühende Beet seiner Dichtung zu pflegen: so verlor sich Schiller eine Zeitlang ganz in der einsamen Klause der Speculation, und ließ nach den hinreißenden Reden des Marquis Posa sein schwungvolles Wort auf der Bühne verstummen, als ob mit dem Schuß, der den Malteser tödtete, auch seine tragische Muse in's Herz

getroffen wäre. . . . Er stieg in eine Höhe der philosophischen Abstraction hinauf, in welcher, wie es scheint, alle poetische Vegetationskraft aussterben muß. Aber wenn die Sonne seines dichterischen Genius auch keine Blüthen aus diesen eisigen Firnen treiben konnte, so spielte sie wenigstens auf denselben in tausend Lichtreflexen, und warf ihren rosigen Morgenschimmer verklärend auf die Höhen des reinen Gedankens. Auch in der abstractesten Dialektik blieb die Phantasie Schiller's in der wunderbarsten Weise thätig. Bald erhob sie den ganzen Gedankenzug zu einem prachtvollen rhetorischen Schwung, bald löste sie ihn wieder in ein blitzendes und funkelndes Spiel der geistvollsten Antitheſen auf, in denen uns dieselbe tiefsinnige Idee in den verschiedensten Widerscheinen und Beleuchtungen entgegentritt. Nie hat noch ein Dichter so glänzend mit den Denkern der strengsten Schule concurrirt, ohne doch dabei seine eigenste Domaine, die geniale Kühnheit der poetischen Anschauung, die lebendigere und freie Verknüpfung der Begriffe und der Dinge aufzugeben.

Die strengeren philosophischen Forschungen Schiller's, zwischen denen auch seine historischen Arbeiten liegen, umfassen etwa fünf Jahre — sie füllen die Zeit von 1792 bis 1796. Seine akademische Wirksamkeit in Jena als Professor der Geschichte beginnt mit dem Jahre 1789, muß aber krankheitshalber nach wenigen Jahren für immer geschlossen werden, nachdem der Herzog von Augustenburg durch ein edles und ehrenvolles Geschenk, für das er den vollen Dank der Nachwelt verdient, die Existenz des Dichters vor dem Druck der Nahrungssorgen vorläufig gesichert hat.

Ein Katheder ist eben nicht aus einem Holze gezimmert, das auch auf dem Pindus oder Parnaß wächst, und um dessen Wurzeln die Quellen der Musen rauschen. Eine vornehmere, mehr weltmännische Dichternatur, wie die Göthe's war, würde sich auch auf einem solchen Sitz kaum zurechtfinden. Für Schiller's ernsteres Wesen war aber die Zeit seiner akademischen Wirksamkeit eine Periode der Einkehr in sich selbst, einer fruchtbaren Vertiefung und Erweiterung seiner Ideenwelt wie seines Wissens durch die beiden Leitsterne der Philosophie und der Geschichte. Wie er wieder von dem Katheder hinabsteigt auf das bretterne Gerüst der Scene, bleibt er auch hier ein Lehrer der Nation, und führt nun an der Gegenwart die Vergangenheit vorüber in großen, bedeutenden Gestalten. Ungetrübt spiegelt sich die Welt in seinem gereinigten Gemüth;

Er hat Alles geseh'n, was auf Erden geschieht,
Und was uns die Zukunft versiegelt,
Er saß in der Götter urältestem Rath,
Und behorchte der Dinge geheimste Saat.

So tritt uns der reife, männliche Schiller entgegen! Die Philosophie bildet bei ihm nur ein Interregnum, vor dessen Beginn „Don Carlos," der Stern seiner jüngeren Zeit, an dessen Ausgang „Wallenstein," die intensivste und ausgearbeitetste Schöpfung seines männlichen Alters steht.

Aber die Herrschaft des Gedankens bleibt, wenn auch später das schulmäßige Philosophiren aufhört. Nicht mehr getrübt durch die Wetterwolken des Affects, spannt sich der Himmel der Idee weit und hoch über der Welt

seiner späteren Dichtungen aus; gleich ewigen Sternbildern aus den unendlichen Tiefen treten seine philosophischen Gedichte, seine Votivtafeln und Epigramme, die seherhaften Stellen in „Wallenstein," die wundervollen Chöre aus der „Braut von Messina" hervor, und wie lustige Sternschnuppen fahren an demselben Himmel die Schwärme der Xenien hinab, die Schiller im Bunde mit Göthe über den Häuptern der literarischen Philister und Flachköpfe losließ.

Es sei mir erlaubt, nur einen Augenblick bei Schiller, dem Denker, dem Philosophen zu verweilen. Man fürchte nicht, daß ich den Vortrag bis in jene Tiefen hinablenken werde, wo „den heiligen Sinn das mystische Wort hütet;" es soll nur ein Blick sein auf die ernste, sinnende Stirn des Dichters, auf deren edlem Umriß der Gedanke wie ein geisterhafter Schimmer verklärend spielt . . . .

Die herrliche Dichtung „die Künstler", die eine Welt von drängenden Ideen enthält, das tiefsinnigste Lehrgedicht der deutschen Poesie, ist gleichsam die poetische Ouverture zu den philosophischen Forschungen Schillers, so wie „Ideal und Leben" der volltönige, dichterische Ausklang derselben genannt werden kann. Jenes Gedicht enthält schon alle die Keime, die in den ästhetischen Abhandlungen der nächsten Zeit zur Reife kommen sollen; noch aber ruhen sie geborgen in den Blumenkelchen der dichterischen Vorstellung — der philosophische Inhalt fällt nicht wie ein Fruchtkorn aus der trockenen Hülse, er weht nur wie Blüthenstaub, leise befruchtend,

herüber. Noch stand Schiller nicht, als er die „Künstler" dichtete, unter dem Einflusse eines bestimmten philosophischen Systems; aber der Geist, dem dieses gedankenvolle Gedicht entsprungen war, der darin so tief in die Geheimnisse der Schönheit einzudringen strebte, mußte in höchstem Grade empfänglich sein für die Einflüsse einer ihm congenialen Philosophie — die ihm bald in Kant entgegentreten sollte.

So wie dieser den ästhetischen Sinn oder die „Urtheilskraft" zwischen die „theoretische Vernunft" und die „practische" mitten inne stellt, so wie er zwischen das Vermögen die wirkliche Welt zu erkennen und jenes die sittliche Welt hervorzubringen, die unbefangene, uninteressirte Lust an den Gegenständen treten läßt — so weist auch Schiller der Kunst eine mittlere Stelle zwischen der Wahrheit und der Sittlichkeit ein. Sie ist ihm nur der farbige Abglanz jener Sonne, ja sie ist der sittliche Genius selbst, der incognito unter den Menschen wandelt, mit dem Zauberstabe des Schönen ihre Herzen rührt und im Reiche der Sinne selbst für die Sache des Geistes wirbt. Die Muse ist nicht mehr die heitere unbefangene Gespielin des Menschen, die auf der irdischen Flur ihre Blüten pflückt und zu Kränzen sinnreich vereint — gleich Venus Urania oder Asträa ist sie zu den Sternen emporgestiegen und wohnet dort in ewigem Licht. Von da kehrt sie wohl zur Erde wieder, aber als eine verklärte Erscheinung aus einer höheren Welt, als die verhüllte Wahrheit, die den Gürtel der Anmuth umgewunden, mit gemildertem Lichtglanz unter die Sterblichen tritt.

Die eine Glorie von Orionen
Um's Angesicht, in hehrer Majestät
Nur angeschaut von reineren Dämonen,
Verzehrend über Sternen geht,
Gesloh'n auf ihrem Sonnenthrone,
Die furchtbar herrliche Urania —
Mit abgelegter Feuerkrone
Steht sie als Schönheit vor uns da.

Und der Dichter selbst? Muß sein Amt nicht in demselben Maße an Würde sich steigern, wie die Hoheit der Göttin, der er dient? Er ist nicht mehr der bald heitere, bald ernste Interpret des menschlichen Herzens — er steht jetzt wie ein Seher über der Welt, das Haupt mit der Priesterbinde geziert — in seine Hand ist die Würde der Menschheit gegeben, daß er sie bewahre und mit der Dichtung heiligen Magie dem weisen Weltenplane, der sittlichen Erziehung der Menschheit diene. Die schöpferische Kunst umschließt mit stillem Segen des Geistes unermess'nes Reich; die Schätze, die der Denker angehäuft, sie sind erst fruchtbar in des Künstlers Hand, sie werden für das Ganze lebendig werden, wenn die Wissenschaft der Schönheit zugereifet, zum Kunstwerk wird geadelt sein.

Tiefer und eingehender noch, wie es schon die philosophische Entwicklung bedingt, wird die Mission des Dichters in den „Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen" besprochen.

Vernehmen wir unseren Dichter selbst — es ist dies ohnehin eine seiner schönsten, seiner erhabensten Confessionen, gleichsam das Credo seiner künstlerischen Ueberzeugung:

„Der Künstler ist zwar der Sohn seiner Zeit, aber schlimm für ihn, wenn er zugleich ihr Zögling oder gar ihr Günstling ist. Eine wohlthätige Gottheit reiße den Säugling bei Zeiten von seiner Mutter Brust, nähre ihn mit der Milch eines besseren Alters, und lasse ihn unter fernem griechischen Himmel zur Mündigkeit reifen. Wenn er dann Mann geworden ist, so kehre er, eine fremde Gestalt, in sein Jahrhundert zurück; aber nicht, um es mit seiner Erscheinung zu erfreuen, sondern furchtbar, wie Agamemnon's Sohn, um es zu reinigen. Den Stoff zwar wird er von der Gegenwart nehmen, aber die Form von einer edleren Zeit, ja jenseits aller Zeit, von der absoluten unwandelbaren Einheit seines Wesens entlehnen. Hier aus dem reinen Aether seiner dämonischen Natur rinnt die Quelle der Schönheit herab, unangesteckt von der Verderbniß der Geschlechter und Zeiten, welche tief unter ihr in trüben Strudeln sich wälzen. Ehe noch die Wahrheit ihr siegendes Licht in die Tiefen der Herzen sendet, fängt die Dichtungskraft ihre Strahlen auf, und die Gipfel der Menschheit werden glänzen, wenn noch feuchte Nacht in den Thälern liegt. Der Künstler verwahre sich vor den Verderbnissen seiner Zeit, die ihn von allen Seiten umfangen, indem er ihr Urtheil verachtet. Er blicke aufwärts nach seiner Würde und dem Gesetze, nicht niederwärts nach dem Glück und nach dem Bedürfniß. Gleich frei von der eitlen Geschäftigkeit, die in den flüchtigen Augenblick gern ihre Spur drücken möchte, und von dem ungeduldigen Schwärmergeist, der auf die dürftige Geburt der Zeit den Maßstab des Unbedingten anwendet, überlasse er dem Verstande, der hier einheimisch ist, die Sphäre des Wirklichen — er aber strebe, aus dem Bunde des Möglichen mit dem Nothwendigen das Ideal zu erzeugen. Dieses präge er aus in Täuschung und Wahrheit, präge es in die Spiele seiner Einbildungskraft und in den Ernst seiner Thaten, präge es aus in allen sinnlichen und geistigen Formen und werfe es schweigend in die unendliche Zeit."

Wir müssen gestehen, der priesterlich-pädagogische Beruf des Dichters ist nie so nachdrücklich, nie mit einem so hochfeierlichen Pathos betont worden, als hier. — Wenn sich sonst überall der Dichter der öffentlichen Meinung subordinirte, aber bei dieser schein-

baren Unterordnung sie doch mehr und mehr beherrschte — so erhebt er sich hier mit erhabenem Stolz über dieselbe, unbekümmert um ihre Strömung und ihren wechselnden Wellenschlag; seine Poesie ist eben nicht das idealisirte Bild der Wirklichkeit, in der er lebt, sondern ein höheres, dem Leben fernes Ideal, das durch die mächtigen Wirkungen der Dichtung erst allmälig realisirt werden soll.

Aber in diesem edlen, philosophischen Pathos — es läßt sich kaum verkennen — werden wir noch immer einen Zipfel von dem Mantel des Malteserritters deutlich gewahr. Es ist dieselbe Tonart des Enthusiasmus, nur noch reiner gestimmt, und von dem politischen auf den ästhetischen Boden übertragen. Auch der Dichter selbst ist ein Bürger der Zeiten, die da kommen werden, und läßt die Höhen schon im Morgenlichte des neuen Tages erglänzen, indeß es im Thale noch nachtet. Ihm dürfen wir auch jenes Wort unbedingt glauben, das im Munde des Marquis Posa noch so unwahr klang:

Die lächerliche Wuth
Der Neuerung, die nur der Ketten Last
Die sie nicht ganz zerbrechen kann, vergrößert,
Wird mein Blut nie erhitzen!

Der Citoyen Gilles — unter diesem Namen erhielt unser Dichter das von Roland unterzeichnete Bürgerdiplom der französischen Republik — hatte zu der Zeit, als er die Briefe „über die ästhetische Erziehung" schrieb, den revolutionairen Standpunct schon lange hinter sich. Gegenüber dem großen drängenden Menschenocean der politischen Gesellschaft fühlte er sich so recht wohl in

seiner Haselnußschale. Schon zu Anfang der Revolution hatte er über ihre Tendenzen seine Bedenken — bald sah er in ihr nur ein ideenloses Getriebe von Leidenschaften. Seine Enttäuschung war begreiflich — nur eines übersah er dabei — daß eine allgemeine, große Volksbewegung immer etwas Elementares habe, und nicht so correct verlaufen könne, wie die Gedankenreihe eines freisinnigen Kopfes. Sowie er überall das Ideal in Gegensatz zur Wirklichkeit brachte, so stellte er auch jetzt den Nothstaat dem reinen Vernunftstaat gegenüber. Mit jenem hat sich die Gesellschaft bisher beholfen; er ist durchaus nur auf die gemeinen Bedürfnisse des Menschen berechnet; der letztere ist auf die Idee der Menschheit selbst gegründet, kommt aber darum in seiner Reinheit nie zur Erscheinung, und bleibt immer nur eine Forderung. Die Aufhebung der bestehenden Einrichtungen bringt den Zustand der Anarchie hervor, der aber nicht das einer besseren Schöpfung vorangehende Chaos ist. Die Revolution wirkt nur destructiv, nicht aber productiv. In den niederen Classen gährt die ungebändigte sinnliche Seite des Menschen fort, welche, wenn sie losgebunden wird, einen wüsten Naturzustand hervorruft, in den höheren Classen herrscht die raffinirte Entartung der Sitte, die Aushöhlung der Gesinnung und des Charakters, die noch schlimmer und verhängnißvoller ist. Wie soll also an der Gesellschaft gerührt werden, ohne daß Alles zusammenbricht? Da müßte jene unmittelbare Einheit des Natürlichen und Geistigen, jene Totalität des Menschen mit einem Schlage wiederkehren, die im griechischen

Staate vorhanden war, und die der moderne so völlig zersplittert hat; so lange man nicht auf das *sittliche* Betragen des Menschen wie auf *natürliche* Erfolge rechnen kann, ist an eine Reconstruction des Staates auf vernunftgemäßer Grundlage nicht zu denken. Ueber jene ungeheuere Kluft zwischen Natur- und Vernunftgesetz schlägt nun die *Kunst* ihre Brücke, um so die Gegensätze der Menschheit zu versöhnen und der wahren Freiheit entgegenzuführen. Ihre Aufgabe ist es, die natürliche Neigung sittlich zu veredeln, und umgekehrt die Forderung der sittlichen Vernunft in einen Gegenstand der Neigung zu verwandeln — dann wird der Mensch durch jene Schwingen, die ihm die ästhetische Erziehung ansetzt, dem Vernunftstaat der Freiheit entgegen gebildet, dann verdient er es und erträgt es auch, in vollem Sinne des Wortes frei zu sein.

Diese Anschauungen sind ungemein tief und feinsinnig, aber der geschichtliche Gang der Ereignisse läßt sich durch dieselben nicht einhemmen und nimmt einen anderen Weg, als dieses Raisonnement. Ist ein Staat einmal kernfaul geworden, dann wird sich wohl die politische Revolution nicht durch eine „ästhetische Erziehung zur Freiheit" umgehen lassen — und wenn es auch der Nation an den edelsten Leitern, an den besten Pädagogen in dieser Richtung nicht gebräche. Wie Gewitter und Erdbeben in der Natur, so können große Volksbewegungen in der Geschichte nicht beseitigt und abgelenkt werden — sie sind unabwendbar, wie das Verhängniß. Uebrigens ist jener Bildungsweg zur Freiheit und sittlichen Würde, wie ihn Schiller in seinen

Briefen über die ästhetische Erziehung vorzeichnet, höchstens der eines edel angelegten Individuums, niemals aber der eines ganzen Volkes. Schon der geistvolle Engländer Shaftesbury — auch als Moralphilosoph ganz ein feiner Aristokrat — hat das Wesen der Tugend in die sittliche Schönheit, in das glückliche Gleichgewicht der geistigen Forderungen und natürlichen Neigungen gesetzt. Schiller folgt ihm darin nach, wenn er auch viel weitere Perspectiven eröffnet; aber die Pointe seiner ästhetischen Moral bleibt auch immer nur die schöne Individualität, der auserlesene Adel in der sittlichen Welt.

Dies also wäre das Moralprincip Schillers — eine echt künstlerische Ethik, die mit seiner Aesthetik völlig in Eins zusammenfällt. Er unterscheidet sich darin wesentlich von Kant, der den natürlichen und moralischen Menschen starr auseinander hält und keinen Ausgleich eingeht zwischen dem, was der Geist fordert und die Natur begehrt. Die Tugend im Sinne Kants verlangt unbedingt das Opfer der Neigung — ja, sie ist ein steter Kampf gegen dieselbe — sein kategorischer Imperativ ist eine rücksichtslose Forderung, welche die Ansprüche der natürlichen Individualität vollkommen außer Acht läßt. Selbst die Pflicht, die aus Neigung, nicht aus Grundsatz geübt wird, hat keine sittliche Geltung. Schiller, obgleich ein Verehrer Kants, erlaubt sich doch dieses steife und unerbittliche Moralprincip, diese leblose Kathedertugend in folgendem Epigramm zu parodiren:

Gerne dien' ich den Freunden, doch thu' ich es leider mit Neigung,
Und so wurmt es mich oft, daß ich nicht tugendhaft bin.
Da ist kein and'rer Rath, du mußt suchen, sie zu verachten,
Und mit Abscheu alsdann thun, wie die Pflicht Dir gebeut. —

Der Dichter weiß das Zauberwort, vor dem jene Furchterscheinung entflieht, jene starre Erhabenheit des Sittengesetzes, vor dem die Menschheit in ihrer traurigen Blöße dasteht. Er spricht es deutlich in seinem philosophischen Gedicht: „Ideal und Leben" aus:

Nehmt die Gottheit auf in euren Willen,
Und sie steigt von ihrem Weltenthron.
Des Gesetzes strenge Fessel bindet
Nur der Sclavensinn, der es verschmäht —
Mit des Menschen Widerstand verschwindet
Auch des Gottes Majestät.

So ist es! die edle Natur allein füllt in sich den ew'gen Abgrund zwischen dem sinnlichen Begehren und der übersinnlichen Forderung aus, sie versammelt so in sich die ganze Fülle des Menschlichen — sie stellt an sich die sittliche Vollkommenheit in ihrer ästhetischen Form dar. Dieses Ideal nach Außen zu tragen, in den vollen Strom der Menschheit zu werfen, ist die Aufgabe des Dichters. Wenn er der Welt, auf die er einwirkt, die Richtung zum Guten giebt, dann wird der ruhige Rhythmus der Zeit die Entwicklung geben; und diese Richtung hat er ihr gegeben, sobald er durch die Gebilde seiner Dichtung das Nothwendige und Ewige einen Gegenstand ihrer Triebe verwandelt. Durch den Ernst seiner Grundsätze wird er seine Zeitgenossen von sich scheuchen, aber im Spiele ertragen sie sie noch; ihr Geschmack ist keuscher, als ihr Herz, und da muß er den scheuen Flüchtling ergreifen!

Doch genug hievon! Hier ist nicht der Ort, die Ethik Schiller's näher zu untersuchen und das Maß ihrer objectiven Berechtigung zu prüfen; genug, daß

wir wissen, was sie für ihn gewesen, und uns der dichterischen Frucht erfreuen, die bei ihm der Lichtstrahl des philosophischen Gedankens gezeitigt. In diesem Glauben hat er gedichtet — dieser Glaube war es, der ihn vollends zum Künstler und Meister im höchsten Sinne des Wortes geadelt hat. Die dichterische Reife selbst ist bei Schiller eine sittliche Errungenschaft. In seinen Jugenddramen fanden wir ihn in leidenschaftlich erregtem Kampfe mit der Verderbtheit und den Mißbräuchen der Zeit; er schlug nicht darauf los, wie etwa der junge Göthe in seinen satyrischen Farcen und Fastnachtsspielen, nur mit der Narrenpritsche des heiteren Humors: er zielte mit der Kugelbüchse des Libertiners, des Räubers Moor jener Corruption recht nach dem Herzen. Jetzt, nachdem sich seine Subjectivität geläutert hat, stellt er wohl noch immer das Ideal dem Leben in scharfer Scheidung gegenüber, aber fortan ohne Groll und Haß. Die Dissonanzen der Wirklichkeit faßte er jetzt mehr als eine Schicksal, wie als ein Schuld des zeitlichen Daseins auf, und legt die heilende, versöhnende Hand der Dichtung auf die tiefen schmerzhaften Wunden des Lebens. Nun geht von der Poesie Schillers jene reinigende, sühnende Wirkung aus, jener Anhauch des Friedens, den im Alterthum die Gedrückten und Beladenen im Tempel des delphischen Apoll's, des heilbringenden Gottes, suchten und fanden — eine Freistatt ist ihm das Reich des Ideals, die keine Schmerzerinnerung, keine Sorge, keine Reue entweihen darf.

Losgesprochen sind von allen Pflichten,
Die in dieses Heiligthum sich flüchten,

Allen Schulden sterblicher Natur.
Aufgerichtet wandle hier der Sclave,
Seiner Fesseln glücklich unbewußt;
Selbst die rächende Erinne schlafe
Friedlich in des Sünders Brust.

Das schöne Wort aus den ästhetischen Briefen findet auf ihn selbst die vollste Anwendung: Er erzog in der Stille seines Gemüthes die siegende Wahrheit, und stellte sie dann wieder aus sich heraus in der Schönheit, daß nicht blos der Gedanke ihr huldige, sondern auch der Sinn ihre Erscheinung liebend ergreife. In den großen Dichtungen, die er jetzt schuf, schloß er die Zeit ringsum mit den Symbolen des Vortrefflichen ein, damit der Schein die Wirklichkeit, die Kunst die Natur überwinde.

Die philosophischen Studien Schiller's sind noch in einer Hinsicht bedeutungsvoll. Gerade sie waren es, die das tiefere Verständniß Schillers und Göthe's vermittelten und jene herrliche Dichterfreundschaft vorbereiteten, die für die deutsche Literatur die schönsten Früchte tragen sollte. Wenn sich anfangs die Individualitäten der beiden Dichter wechselweise abstießen, wenn eine Annäherung, durch andere befreundete Persönlichkeiten vermittelt, nie recht zu einer dauernden Verbindung zu führen schien, so rückten jetzt die „Briefe über die ästhetische Erziehung" die beiden Geister einander näher — hier war einmal ein Werk Schillers, mit dem sich Göthe's Natur in vollstem Einklang fand. Von Kant geht bei unserem Dichter der Weg zu Göthe, wie Kuno Fischer treffend in einem geistreichen Schillervortrag gesagt hat. Auf den steileren Pfaden des

Gedankens hat sich Schiller der Göthe'schen Reinheit der Anschauung entgegengebildet, er hatte sich dies als einen sicheren geistigen Besitz erworben, was bei Göthe eine Gunst der Natur, eine Sache des feinsten ästhetischen Instincts war — die echte, volle Künstlerschaft.

Ueber dem grauen Schattenreich der Kant'schen Philosophie geht bei Schiller zu gleicher Zeit die Sonne Homers auf — der griechische Olymp und die Götter von Hellas beschäftigen seine Phantasie, während sein Geist über den abstractesten Kategorien brütet und sinnt. Nach den hartgezeichneten Römerköpfen Plutarchs, die ihn in seiner Jugend fesselten, ziehen ihn nun die idealen Gestalten der griechischen Schönheit mit unwiderstehlichem Zauber an — nachdem er durch den Voßschen Homer und den von Brunoy in's Französische übersetzten Euripides auf das hellenische Alterthum geführt worden war. Aber sein Verhältniß zur Antike war ein anderes, als bei Göthe. Für diesen waren die griechischen Götter lebendige mit fühlenden Augen angeschaute Kunstideale, sie lebten für ihn in den plastischen Formen, die er mit so großem Sinn aufzufassen, nachzufühlen verstand — hell standen diese hohen Gestalten seit der italienischen Reise vor seinem Sinn, und blieben ihm stete Begleiter durchs Leben. Für Schiller blieben die Götter und Heroen Griechenlands nur Schattenbilder der Lectüre — sein Hellenismus, so geistvoll er ist, ist weit abstracter wie bei Göthe. Nirgends finden wir auch die mythologische Einkleidung häufiger bei ihm angewandt, als in seinen philosophischen Gedichten. Der reiche und vieldeutige Bil-

dervorrath, den ihm die antike Götter- und Heldensage darbietet, wird für ihn zu einer symbolischen Sprache für seine tiefsten und umfassendsten Ideen; ja zuletzt sind ihm die griechischen Göttergestalten nichts Anderes, als die Sinnbilder seines auf philosophischem Wege gefundenen Ideals:

Zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden
Bleibt dem Menschen nur die bange Wahl —
Auf der Stirn des hohen Uraniden
Leuchtet ihr vermählter Strahl.

Sowie Göthe's Natur sich ganz für Homer und die bildende Kunst der Alten aufschließt — so liegen Schiller's Geist die griechischen Tragiker, und unter diesen besonders Euripides nahe. Jener öffnete alle Kelche seiner Seele der naiven Schönheit des Alterthums, wie die Sonne dem Lichte; dieser sucht in ihr mit dem Blick des ästhetischen Forschers das Kunstprincip des idealen Styls, um seine eigene Dichtung daran zu adeln und emporzuheben. Wenn Göthe auf seiner italienischen Reise über die Trümmer des Theaters von Taormina bis nach der blauen unendlichen See blickte, wenn es ihn da drängte, die gegenwärtige herrliche Umgebung, das Meer, die Inseln, die Häfen durch poetisch würdige Gestalten zu beleben und aus diesem Local selbst eine dichterische Composition emporwachsen zu lassen — da mochte ihn vom Meere herüber ein Hauch homerischen Geistes anwehen, und zwischen blühenden Oleanderhecken, zwischen Lauben fruchttragender Orangen der Gedanke in ihm auftauchen, die Odyssee in einer idyllischen Tragödie „Nausikaa" zu

concentriren. Schiller wurde schon durch den geringen Vorrath von Anschauungen, der ihm zu Gebote stand, mehr in eine gedankenhafte Auffassung hineingedrängt; zu ihm konnte der Genius des Alterthums nur durch Bücher, ja selbst blos durch Uebersetzungen sprechen, da er des Griechischen nicht recht mächtig war; ihm war der begeisternde Einfluß der Antike kein unmittelbarer Anhauch, sondern ein Geisterwort aus der Ferne ertönend, gewichtig und ernst — ein Geisterwort aber, das sein innerstes Gemüth durchschütterte, und in den Chören seiner Tragödie „die Braut von Messina" wie ein erhabener Schattengesang aus dem Hades in düsterer Großartigkeit nachklingt.

Nun aber, nachdem wir so hoch mit dem Dichter hinangestiegen sind, bis in jene Regionen, „wo die reinen Formen wohnen" — nun liegt die Frage nahe, wo geht von da der Weg wieder hinab bis zu der geschichtlichen Wirklichkeit, in der sich doch die nächsten Productionen Schiller's bewegen?

Auf den ersten Blick scheint der Uebergang von jenem ganz abstracten Idealismus zu der vollen Realität der Geschichte allerdings befremdend. Aber für Schiller war eben die Geschichte kein Tummelplatz des Realismus, sondern der Stoff, in dem er seine idealistische Weltanschauung gleichsam verkörperte. Gerade die historische Ferne war es, mit der sich die neue Auffassungsweise des Dichters allein vertrug. Dort wo der Himmel des Gedankens mit dem Horizont der

Wirklichkeit zusammentraf — wo der Duft der Ferne das Ideal und die Realität fast in Eins verschmelzen ließ — dort suchte und fand er seine neuen Sujets. Und wenn der Dichter nun auch im Einzelnen der Zeitfärbung und dem localen Colorit gerecht wurde — wenn durch den Wallenstein wirklich der „Pulvergeruch" jener kriegerischen, tumultuarischen Zeit geht — wenn uns im „Tell" das Schweizer Hirten- und Bauernleben in lebendiger Gegenwart entgegentritt — einen Punct fand Schiller doch immer, wo er die Welt seiner Stücke an das Ideal anknüpfen, den Lichtstrahl einer höheren Welt hereinspielen lassen konnte. So ist es in „Wallenstein" der Sternenglaube des Helden und die ideale Liebe Max Piccolomini's und Thekla's, in „Maria Stuart" die Poesie des Katholicismus, in der „Jungfrau" die visionaire Glorie des religiösen Heroenthums, in „Tell" endlich der helle Morgenschein der Freiheit, aufsteigend über den ewigen Bergen — überall ein ideelles Element, das um die gemeine Deutlichkeit der Dinge seinen goldenen Duft webt, und des Lebens Gestalten wunderbar emporhebt.

Dazu kommt noch Eines. Selbst die historischen Stoffe umspinnt Schiller mit der Traumwelt des Alterthums, läßt die antike Schicksalsidee hereinragen, und wendet das Stylprincip der classischen Kunst auch da an, wo der Stoff gebieterisch eine mehr realistische Behandlung zu fordern scheint. Was übrigens die Schicksalsidee betrifft, so ist auch diese nur des Kunstprincips wegen eingeführt, keineswegs aber eine Wendung zu fatalistischem Mysticismus, wie etwa bei den

Romantikern. Wäre Schiller in seinen späteren Dramen mehr realistisch zu Werke gegangen, so hätte er alle Schicksale aus dem Innersten der Charaktere ohne einen dunklen Rückstand entwickeln können, es wäre jene mysteriöse Dämmerung weggefallen, in der man das gestaltlose Verhängniß walten läßt. Aber seine Charaktere sind weit mehr sententiös, rhetorisch und hochpathetisch im Sinne der Alten, als mit dem markigem Griff der Shakespeare'schen Charakteristik in die einzelnen Züge durchgeführt, und in naturwahrer Lebensfülle festgehalten. Da Schiller hier überall mehr in's Generelle ging, so mußte auch die allgemeinste der Allgemeinheiten, die Schicksalsidee den Schlußstein des Ganzen bilden. In Wallenstein war dieser Fatalismus in dem Charakter des Helden und seinem astrologischen Aberglauben begründet — aber mancherlei Anspielung an die eifersüchtigen Schicksalsmächte erinnert doch zu stark an Herodot und Aeschylos, und ist ein gar zu fremdartiger Zug in der modernen Welt. Dies mochte Schiller sehr gut fühlen, und darum verlegte er diese antikisirenden Elemente in der „Braut von Messina" auf durchaus idealen Boden, ließ aber hier aus der seltsamsten Mischung des Classischen und Romantischen eine eigenthümliche Schattenwelt erstehen, der wir trotz der hohen Stylvollendung und der grandiosen Majestät der tragischen Sprache keinen rechten Antheil abgewinnen können. Wir athmen wieder aus tiefster Brust auf, sobald wir aus dem ängstlichen Halbdunkel „der Braut von Messina" und von dem unheimlichen Pomp seines im Hintergrunde aufgerichteten Katafalks in's Freie

uns retten, sobald der Dichter es in seinem „Wilhelm Tell" wieder Tag werden läßt, und wir da den Kuhreigen von den Sennenhütten herab vernehmen und die Feuersignale von den Bergen weithin leuchten sehen durch die helle, wolkenlose Luft.

Wie die philosophische Bildung Schillers den geistigen Inhalt seiner späteren Dramen bestimmt, so schaffen die historischen Studien aus der Zeit seiner akademischen Wirksamkeit den Stoff derselben herbei. Der weite, helle Bildersaal der Geschichte stößt bei ihm hart an das einsame dämmernde Heiligthum der Philosophie, dessen Pforten immer halb geöffnet bleiben, ein ernster Prospect zu dem bunten Gestaltenleben der dramatischen Scene, sowie der astrologische Thurm im Wallenstein ein mystischer Hintergrund zu der bunt bewegten Kriegesbühne. Wenn sich das Don-Carlos-Element historisch in der „Geschichte des Abfalls der Niederlande" ablagert — so steht der Wallenstein-Trilogie gleichfalls ein ganzes Geschichtswerk zur Seite: die Geschichte des dreißigjährigen Krieges — an sich schon beachtenswerth genug, da es ja das sicherlich nicht blinde Lob einer gewiegten historischen Autorität wie Johannes Müllers erntete — noch interessanter aber als eine so ausgeführte Vorstudie für das Hauptwerk unseres Dichters.

In der früheren geschichtlichen Arbeit Schillers, im „Abfall der Niederlande," finden wir noch manche Nachschößlinge der Marquis-Posa-Stimmung, dagegen

herrscht in seinem „dreißigjährigen Krieg" eine weit objectivere Haltung vor. Die Lehrmeinungen der Protestanten machten Schillern den Kopf nicht warm, und insofern konnte er ein ruhig beobachtender Zuschauer ihrer schwärmerischen Anhänglichkeit an ihren Glauben, und ein ziemlich unbestochener Beurtheiler ihrer Handlungen sein. Schiller sagt es übrigens ausdrücklich: das Augsburg'sche Bekenntniß habe dem Protestantismus eine positive Gränze gesetzt, ehe noch der erwachte Forschungsgeist diese Gränze sich habe gefallen lassen, — und die Protestanten hätten dadurch unwissend einen Theil des Gewinns, den ihnen der Abfall von dem Papstthum sicherte, verscherzt. So übernimmt der historische Darsteller nicht mehr so ganz die Anwaltschaft einer Partei — die Rhetorik des unmittelbaren Antheils mischt sich nicht allzu zudringlich in den ruhigeren Gang der geschichtlichen Darstellung — dafür beobachtet er um so schärferen Blicks die Schachzüge der Politik und der strategischen Operationen, und nimmt an den Helden jener großen Kriegsbühne ein unbefangeneres Interesse, welches sich nicht mehr durch die im Hintergrunde wirkenden Ideen, sondern nur durch den Eindruck ihrer persönlichen Tüchtigkeit und Bedeutsamkeit bestimmen läßt.

Da tritt ihm mit einem Male, im scharfen Umriß und abgeschieden von dem Chaos der übrigen Bewegung, eine bedeutende, kühn vorstrebende Gestalt entgegen, welche ihn nicht etwa durch die Uebereinstimmung mit seinen subjectiven Idealen anzieht, sondern ihm nur durch ihre innere Kraft und stolze Zuversicht, durch

das räthselhaft Unergründliche ihres verwegenen Ehrgeizes in eigenthümlicher Weise imponirt. Bald bekommt diese Gestalt individuelleres Leben — ihr Blick unter der streng gefurchten Stirn scheint den Dichter zu suchen und mit unwiderstehlichen Mächten auf ihm zu ruhen — die anderen geschichtlichen Spieler jener Bühne treten wie Figuren auf einer Tapete, in den Hintergrund zurück — nur die eine Gestalt allein mit jenen Genossen, die in ihren Schicksalskreis gehören, steht in plastischer Lebendigkeit vor dem Dichter da. Es ist Wallenstein, der Herzog von Friedland. Diese imponirende Heldenfigur führt uns von der Höhe der abstracten Gedankenbildung Schiller's wieder zu seinem lebendigeren, künstlerischen Schaffen zurück. Unternehmend und ehrgeizig, wie sein Held, tritt er jetzt aus seiner einsamen Denkerstube heraus, fest entschlossen, nicht mehr Idealen nachzujagen, sondern das königliche Reich der Bühne sich als dauernden Besitz zu erobern. Marquis Posa ist todt, der hochstrebende Jüngling-Mann, der ihm die Kunstform des Drama's durch seinen Enthusiasmus zu zerstören drohte. Das verwegene, realistische Streben Wallenstein's stellt sie wieder her, und in die dramatische Composition kommt die Absicht eines festen, klar erwogenen Feldzugsplans. Dabei fehlt es doch nicht an idealen Beziehungen: durch den Dampf der Geschütze blitzen die Sterne bedeutungsvoll hernieder, und knüpfen die wilde Kriegszeit an eine höhere Welt. Wenn der Dichter an der Seite des Helden in den Planeten mitliest, so wird er die Constellation auch für sich günstig finden; Jupiter, der Stern Wallenstein's,

leuchtet auch ihm. Wenn er sich auf lange, wie sein Held mit dem Astrologen, in sein philosophisches Observatorium eingeschlossen, so darf er jetzt ruhig wieder niedersteigen in das Feld der dichterischen Thaten, wo der erste Preis unverlierbar seiner harrt.

V.

Die Wallenstein-Trilogie.

(Vollendet 1799).

Als Schiller diesen Stoff wählte, fühlte er sich in sich selbst aufgefordert, seine Gestaltungskraft an einem recht widerstrebenden Sujet zu versuchen. Was konnte auch den idealen Zukunftsplänen Marquis Posa's ferner stehen, als die crasse Widerlegung, die sie im dreißigjährigen Krieg erfuhren, in dieser Zeit der unverhohlenen Selbstsucht, der materiellsten Beute- und Herrschgier? Doch gerade an einem solchen Vorwurf konnte es der Dichter erproben, ob er wirklich über das rein subjective Schaffen seiner Jugend schon völlig hinaus sei, und auf realistischem Wege einen dramatisch bedeutenden Charakter aufstellen könne, der sein eigenes Lebensprincip in sich selbst trägt. Ein klein wenig früher arbeitete noch in Schiller ein kleiner Rest des alten Subjectivismus; er beschäftigte sich eine Zeit lang mit dem Gedanken, Gustav Adolf zum Helden

eines epischen Gedichtes zu wählen. Er entdeckte in dem Stoff eine glückliche Verbindung des nationellen und allgemeinen humanistischen Interesses — er fand sogar, daß sich die ganze Geschichte der Menschheit in demselben widerspiegeln lasse. Aber bald kehrt er zur Idee des Wallenstein wieder zurück: nun sagt er, wolle er es versuchen, durch die bloße Wahrheit für die fehlende Idealität (nämlich für die sentimentalische) zu entschädigen, während er vordem, in Posa und Carlos die fehlende Wahrheit durch schöne Idealität zu ersetzen gesucht. „Gerade so ein Stoff", bemerkt er ein ander Mal in einem Briefe an Körner, „mußte es sein, an dem ich mein neues dramatisches Leben eröffnen konnte. Hier, wo ich nur auf der Breite eines Scheermesser's gehe, wo jeder Seitenschritt das Ganze zu Grunde richtet, kurz, wo ich nur durch die einzige, innere Wahrheit, Nothwendigkeit, Stetigkeit und Bestimmtheit meinen Zweck erreichen kann, muß die entscheidende Krise mit meinem poetischen Charakter erfolgen. Auch ist sie schon stark im Anzuge, denn ich tractire mein Geschäft ganz anders, als ich ehemals pflegte. Der Stoff und Gegenstand ist so sehr außer mir, daß ich ihm kaum eine Neigung abgewinnen kann; er läßt mich beinahe kalt und gleichgiltig, und doch bin ich für die Arbeit begeistert. Zwei Figuren ausgenommen (offenbar Max und Thekla), an die mich Neigung fesselt, behandle ich alles Uebrige, und vorzüglich den Hauptcharakter blos mit der reinen Liebe des Künstlers und ich verspreche dir, daß sie dadurch um nichts schlechter ausfallen sollen."

Dieses Versprechen hat Schiller in der glänzendsten Weise gehalten; hier hat er zugleich das volle Wesen der geschichtlichen Wahrheit seinem ganzen objectiven Gehalte nach in die Sphäre der Dichtung emporgehoben — nicht mehr seine eigene begeisterte Innerlichkeit, sondern den Weltgeist selbst aus seinem Werke sprechen lassen. In diesem großen Sinn zeichnet er bereits die Contouren der Gestalt seines Helden in dem herrlichen Prolog zur Wallenstein-Trilogie hin und bringt diesen Stoff mit der Gegenwart, dem ereignißvollen Ausgang des Jahrhunderts, in eine höchst bedeutsame Verbindung.

Es kostete eine siebenjährige Arbeit voll Ernst und Mühe, ehe Schiller in seinem Wallenstein-Drama die glänzende Höhe seiner Dichtung erstieg. Wohl war dies durchaus nicht die gewaltsame Bemühung ermatteter Productionskraft, sondern das Suchen und Ringen nach dem höchsten Ziel, das große Bestreben, jenem Kunstprincip, das er auf ästhetischem Wege gefunden, in einer entscheidenden künstlerischen That völlig gerecht zu werden. Vorsichtig, wie jener Meister Glockengießer in dem Lied von der Glocke, überwachte er von Anbeginn den Guß seines Werkes, er trug alle Sorge, daß die Mischung rein von allem Schaume sei, und die Stimme seiner Dichtung metallhell und voll aus ihr erschalle! Endlich zerbrach er die Form zur rechten Zeit, und konnte den letzten Theil seines Werkes seinem großen Freunde in Weimar senden mit dem Wunsche, daß er es für eine Tragödie im vollen Sinne des Wortes halten möge, in der die Schicksale aufgelöst und die

Einheit der Hauptempfindung erhalten sei. Am 17. März 1799 lag das Werk vollendet vor.

Göthe hatte nicht lange vorher seinen Wilhelm Meister beendigt; er hatte in diesem tiefdurchdachten, großangelegten Roman das deutsche Bürgerthum in eine höhere Sphäre hinaufgerückt, ja sogar mit dem Schimmer einer eigenthümlichen, romantischen Poesie umkleidet, während sich auf den Bühnen damals die triviale Prosa der Bürgerlichkeit so recht breit setzte, und die Rührung, der Jammer, wohl auch die Scandale des Familienlebens daselbst vor offenen Thüren verhandelt wurden. Nun aber kam Schiller nach, und steckte das Kriegslager Wallensteins auf eben jenem Theater auf, wo man die letzte Zeit über nur Fähnriche, Commerzienräthe, Pfarrers und Secretaire gesehen hatte; nun sollten die Bretter wieder einmal die Welt bedeuten, es spielte auf den Helmen jener martialischen Gestalten der tageshelle Strahl der Geschichte, die gerade jetzt die Welt mächtiger als jemals bewegte.

An des Jahrhunderts erstem Ende,
Wo selbst die Wirklichkeit zur Dichtung wird,
Wo wir den Kampf gewaltiger Naturen
Um ein bedeutend Ziel vor Augen seh'n,
Und um der Menschheit große Gegenstände,
Um Herrschaft und um Freiheit wird gerungen —
Jetzt darf die Kunst auf ihrer Schattenbühne
Auch höheren Flug versuchen, ja sie muß,
Soll nicht des Lebens Bühne sie beschämen.

Mit dieser großen Tendenz führte Schiller seinen Wallenstein auf der Bühne ein. Göthe war bei diesem Schmerzenskinde seiner Muse Pathe gestanden — er hatte auch während des langsam fortschreitenden Wachs-

thums desselben durch gewiegten, antheilvollen Rath treulich seine Pathenpflichten an demselben erfüllt. Schiller selbst gesteht freudig ein, daß er im Verkehre mit Göthe „über sich selbst hinausgegangen sei und und seine frühere Tendenz, vom Allgemeinen ins Individuelle zu gehen, als eine poetische Unart abgelegt. Im Wallenstein habe er es unternommen, das „Realistische zu idealisiren", und gleichsam die ganze Frucht des aus dem Umgang mit Göthe gewonnenen Systems in diesem Werke augenfällig aufzuzeigen.

Ich will den einzelnen, obgleich interessanten Entwicklungsstadien der Wallensteintrilogie, die Göthe Schritt vor Schritt unter seinen Augen entstehen sah, nicht folgen, und gleich zur Ueberschau der fertigen Production übergehen.

Zuerst einige Worte über die dramatische Composition dieses Werkes. Sie ist von eigenthümlichster, ja genau besehen, von abnormer Art, und findet in der Bühnenliteratur aller Zeit nicht ihres Gleichen; zum Theil mag die Göthe'sche Manier, überall wo es anging, in epischer Weise in's Breite zu gehen, mitbestimmend auf Schiller gewirkt haben. Mit den antiken Trilogien darf man aber für's erste den Wallenstein-Cyclus nicht zusammenstellen. Aeschylos pflegte wohl drei Stücke in eine Einheit zu verbinden, doch so, daß jedes Stück wieder für sich seine eigene Katastrophe hatte und einen befriedigenden Abschluß gewährte. Ein Beispiel dieser trilogischen Anordnung ist uns in der Orestie erhalten, die mit Agamemnon's Rückkehr und Ermordung beginnt und mit der Sühnung des Orestes

endigt. Eine Tragödie gebiert die andere, aus der blutigen Saat des Verbrechens geht die blutige Ernte der Rache auf; aber zuletzt schließt sich der Ring des Geschicks, die Erinnyen werden versöhnt, die Schatten gehen zur Ruhe — auf die tragische Erschütterung folgt ein ernster Friede. Die Reihenfolge der englischen Geschichtsdramen Shakespeare's — die beiden großen Tetralogien des Hauses Lancaster und York — erinnern auch noch an die cyclische Composition des Aeschylos. Wie der griechische Dichter einen ganzen Mythus, die ganze Schicksalsentwicklung eines Königshauses aus der Heroenzeit erschöpfen wollte, so lag es in der Absicht des englischen Dichters, die großen dynastischen Kämpfe der englischen Geschichte in ihrem ganzen Verlaufe zu entrollen, den dunklen Faden des Verhängnisses durch Generationen hinaus zu verfolgen.

Bei dem Wallenstein-Stoff war es ganz anders. Hier giebt es keine Reihe von Handlungen, wo eine in der anderen sich fortsetzt, bis endlich der Kreis der Begebenheiten sich abschließt — im Gegentheil, die Handlung ist hier durchaus einheitlich, mit Thatsachen keineswegs überbürdet, und auch äußerlich von sehr mäßigem Umfang. Als die Zeit des Vorspiels „Wallenstein's Lager", kann man etwa einen Tag vor dem Gastmahle in Pilsen annehmen. (Daß dieses am 12. Januar 1634, also in tiefem Winter vor sich ging, muß man freilich in „Wallenstein's Lager" vorläufig vergessen, da dieses keineswegs einem Winterquartier ähnlich sieht.) Die „Piccolomini" spielen am Tage des berufenen Gastmahls selbst; von den Morgenstunden

an bis zum Anbruch des anderen Tages nach dem Gelage. „Wallenstein's Tod" spielt von da ab bis zur Ermordung des Helden in Eger (25. Febr. 1634).

Die Nachricht, die gleich im Anfang durch's Lager geht, daß 8 Regimenter vom Gros der Armee getrennt, die Militairgewalt Wallenstein's geschwächt, sein Heer zerstückelt werden solle, bezeichnet den Beginn der dramatischen Entwickelung. Den verstimmenden Widerklang dieser Nachricht vernehmen wir mehrmals; zuerst unter den Soldaten, dann unter den Generalen, bis endlich der Feldherr in der Audienzscene (Piccol. II. Act 7. Sc.) sich selbst gegen Questenberg darüber äußert, und dann zum Schein die klug vorbereitete Abdankungskomödie spielt. Hierauf folgt das Gastmahl mit der Verlesung der Eidesformel, und als nächste Folge davon die Unterhandlung Wallensteins mit Wrangel (Wall. Tod I. Act 5. Sc.). Von da ab geht es entschieden auf die Katastrophe los. Genauer betrachtet, nimmt Schiller die ganze Handlung erst hart vor dem Ende auf, beiläufig so, wie in der Maria Stuart, die auch nur die fünfactig ausgeführte Katastrophe von dem abenteuerlichen Leben der schottischen Königin ist. Die Macht des Kriegsfürsten Wallenstein, wie sie in seinem Lager geschildert ist, steht nicht mehr auf festen Füßen, sie ist nur noch ein zuletzt aufflackerndes Glanzbild sinkender Größe. Die Intrigue der Hofpartei, deren Fäden in Octavio's Händen zusammenlaufen, hat schon lange vorgearbeitet und mit ihren Schlingen den Helden umstellt, ehe noch der Vorhang aufgeht. Alles ist schon vom Anfange an für den tragischen Ausgang

reif — sämmtliche wesentliche Momente der Handlung sind schon vor dem Beginn derselben vorbereitet. So — könnte man glauben — müßte es um so rascher vorwärts gehen — aber dem ist nicht so. Es hängt der Handlung das lastende Gewicht einer ereignißreichen Vergangenheit an; sie greift mit weit verzweigten Wurzeln in den Boden des bereits Geschehenen ein, und diese Wurzeln bloszulegen, ist jenes schwere Stück Arbeit, das den Dichter so lange aufhält. Dabei wird die Tragödie freilich mit einer Menge von historischen Rückblicken und Recapitulationen belastet. Questenberg trägt in der That in der Audienzscene eine Reihe von Zeitungsexcerpten vor; die Affairen mit Mannsfeld — der dänische Krieg — die Belagerung von Stralsund — der Fürstentag von Regensburg — das Nürnberger Feldlager — die Schlacht von Lützen — dies Alles wird bald da, bald dort eingeflochten — und obgleich alle diese Rückblicke höchst geistvoll disponirt und auf das wirksamste verwendet sind, obgleich wirklich Vergangenheit und Gegenwart überall zusammengreifen, so schiebt sich doch bei dieser Masse des Factischen, die im Wege liegt, die Handlung nur langsam vorwärts. Bis zum 4. Act der Piccolomini's rückt sie nicht im Geringsten vom Fleck, Alles ist bis dahin reine Exposition. Das Schlußstück der Trilogie hingegen, von der Nachricht, daß der Sesina gefangen sei, und der unübertrefflich charakterisirten Unterhandlung mit Wrangel an ist wieder nichts als Katastrophe. Die Stelle der Verwicklung ersetzt gleichsam mehr andeutend das so bedeutend gedachte Schlußgespräch zwischen Vater

und Sohn in den Piccolominis unmittelbar nach dem Gastmahl in Pilsen; aber die längst gesponnene Intrigue wird uns hier nur erzählungsweise mitgetheilt, nachdem an ihrem Netz schon lange auch nicht eine einzige Masche mehr fehlt. In der Haupttragödie „Wallenstein's Tod" sehen wir nur jene Minen eine nach der anderen explodiren, die Ottavio Piccolomini im Bunde mit der Hofpartei so umsichtsvoll nach allen Richtungen hin gegraben — und die Handlung geht nur deshalb so zögernd dem Ende zu, weil die Lunten langsam unter der Erde fortglimmen müssen, bis sie endlich zu der Pulverladung kommen.

Die „Piccolomini's" sind also, genau betrachtet, nur ein weitläufig pragmatisches Gerüste zur Erklärung der Katastrophe; Neues, was nicht im Voraus berechnet gewesen wäre, tritt nichts hinzu, als die Folgen der Bekehrung Butler's und sein fürchterlicher, in seinem starren Gemüthe heimlich bewahrter Entschluß. Aber für jene Abnormität der Composition hat uns der Dichter auf das Glänzendste entschädigt; er entrollte ein geschichtliches Zeitbild in den größten Contouren, und stellte den historischen Charakter seines Helden mit allen Beziehungen zu der Welt dar, die er hervorrief, gestaltete, und die mit seinem Sturz sich gleichfalls umgewandelt. Es ist dies eine Geschichtsmalerei im höchsten Styl, wo realistische, fast genreartige Detailausführung mit einer grandiosen, ideellen Gesammtauffassung in wundervoller Weise Hand in Hand gehen.

Das Vorspiel ist eine Art Chorus zu der ganzen Tragödie. Die Welt, die der Held um sich herum ge-

schaffen, muß sich auch mitregen, sie muß mitsprechen, ja mithandeln. Sein Lager ist die Versinnlichung seiner Macht, es erklärt seine verwegene Zuversicht, sein Verbrechen. Wir sehen mit höchster Bewunderung, wie der Zauber seiner Persönlichkeit, wie der magnetische Kreis seines Willens so heterogene Elemente in Eins verbindet, wie er daraus einen Riesenkörper schafft, der seinen hochstrebenden Absichten dienen muß. Dann begreifen und entschuldigen wir es auch, wenn er über das Maß hinausschreitet, sobald wir dieses Soldatenreich in lebendiger Gegenwart vor uns haben, — sobald wir sehen, wie er durch das Chaos der widerstrebendsten Gelüste sich feste Bahnen gezogen, in denen die dienenden Massen, durch die Schwerkraft der Subordination gebunden, gleich Planeten und Trabanten sich um seine Sonne bewegen müssen. Auch einem Questenberg muß dieser Geist der Ordnung imponiren, der einen Zauberer ohne Gleichen voraussetzt.

In kein Friedländisch Heereslager komme,
Der von dem Kriege Böses denken will.
Beinah' vergessen hätt' ich seine Plagen,
Da mir der Ordnung hoher Geist erschienen,
Durch die er weltzerstörend, selbst besteht,
Das Große mir erschienen, das er bildet.

Die moderne Tragödie hat gleichfalls ihren Chor. Er ist freilich nicht abstract, ideal lyrisch wie der antike, er ist vielmehr bis ins Einzelne hinein individualisirt. Wo ein Held auftritt, der inmitten einer zudrängenden Masse steht, da weckt ein jeder seiner Schritte einen unendlichen Nachhall, er dröhnt in seiner Umgebung gewaltig nach. Gleich dem Rauschen der Blätter

im Winde — regt sich der Hauch des souverainen Geistes in der leichtbeweglichen Menge. Zu dem vollen Eindruck einer großen Persönlichkeit gehört dies auch wesentlich, daß uns der ganze Effect, den sie nach Außen hin übt, versinnlicht wird.

Shakespeare versteht sich in unvergleichlicher Weise darauf, den Chor der öffentlichen Meinung, des mitredenden, mithandelnden Volkes, oft selbst in boshaften Strichen zu zeichnen; wir brauchen uns nur der Volksscenen in Coriolan, in Julius Cäsar zu erinnern. Dem Lager Wallensteins analoger sind jedoch die Lagerscenen aus dem kriegerischen, echt patriotischen Schauspiel: Heinrich V. Wie herrlich wird uns da der altenglische Soldatengeist aus der Zeit des Helden von Azincourt in einer Reihe scharfgefaßter, mit dem frischesten Humor belebter Gestalten vorgeführt!

Zunächst wäre auch der Bürgerscenen in Göthe's Egmont zu gedenken. Wohl sind diese Bürger zum Theil aus demselben Holze geschnitzt, wie die kannegießernden Spaziergänger im Faust, die über den neuen Bürgermeister die Köpfe schütteln und sich den Kriegslärm so fern als möglich vom Leibe weg wünschen. Der Schneidermeister Jetter ist wenigstens ganz von der Art. Diese harmlosen Sonntagspolitiker müssen uns herzlich dauern, wenn wir daran denken, wie wohl es ihnen anfangs bei dem Schützenfeste zu Muthe war. Manche von ihnen, welche Vansen dem Gelehrten, oder nach anderer Version, dem Branntweinzapf, zu aufmerksam zugehört, sich zu lebhaft nach den niederländischen Privilegien erkundigt haben, werden vielleicht bald zu

Schelmen torquirt und zum Richtplatz geschleift werden — und was haben sie eigentlich gethan? Der Held handelt nicht, er setzt sich zu den Ereignissen in kein bestimmtes Verhältniß, und so giebt es auch auf der Straße, unter den Bürgern und dem Volke nur Gerede, allenfalls etwas Tumult und Spectakel, aber kein ernstes Aufflackern einer starken politischen Leidenschaft. Das Ganze ist eine Genremalerei von höchster Virtuosität, aber zu harmlos gehalten; die Farbe ist sehr glänzend und frisch, doch der Ernst der Geschichte wirft keine tieferen Schlagschatten hinein — das historische Schicksal wird diese armen Spießbürger gleich einem fürchterlichen Wetterschlag überraschen, so wie den Helden selbst.

Wie anders ist es in Wallensteins Lager! da merkt man doch in jedem Zug den Historiker, der überall mit großen Zügen, mit breitem Pinsel malt, nicht etwa blos den feinbeobachtenden detaillirenden Genremaler, der über dem Einzelnen oft das Allgemeine außer Acht läßt! Der Geist, der vom Feldherrn herabwirkt, entwickelt auch hier eine dämonische Kraft, er inspirirt diese strammen Krieger bei jenem Melniker, den die Marketenderin nicht aufs Kerbholz schreibt, zu einem energischen Entschlusse — sie wollen

Ein Promemoria sauber schreiben,
Daß sie zusammen wollen bleiben,
Daß sie keine Gewalt noch List
Von dem Friedländer weg soll treiben,
Der ein Soldatenvater ist.

In das sonnige Bild des Lagerlebens fällt der Schatten des Feldherrn ernst und bedeutungsvoll herein

— es ist der Schatten einer Riesengestalt — sein Geist zuckt in tausend Muskeln und eine elektrische Kette der mächtigsten Wirkung geht von ihm aus durch alle diese Massen.

Ja noch mehr als dies! — es weht der echte, historische Geist des dreißigjährigen Krieges wohl noch mit stärkerem Hauch durch dieses Vorspiel, als durch die beiden größeren Stücke der Trilogie. Es liegt darin eine lebensvolle Kraft der geschichtlichen Illustration, die dieses Expositionsstück zu einem unvergleichlichen Juwel der deutschen Literatur macht.

Keine Ideen beseelen diese Welt! Sie sind vorher durch die Theologen bis zu einer Höhe hinaufgeschraubt worden, wo jedem der Athem ausgeht — nun folgt auf die leidenschaftliche Dialektik jener gelehrten Streithähne die entfesselte Kriegsfurie, auf die Balgerei über den Buchstaben die furchtbare Entscheidung des Schwertes — für nichts Positives wird mehr gekämpft in diesem wildverwegenen Glücksspiel des Krieges — die Fortuna steht jetzt als die allein herrschende Gottheit auf der rollenden Kugel der Welt.

Sehen wir uns diese Soldatenwelt des Lagers näher an. Sie scheint für den ersten Blick so lustig und heiter und doch blickt dahinter eine unheimliche Oede und Leerheit durch.

Zuerst hat hier die reine Bestialität hinreichenden Spielraum, wir sehen dies an den Croaten — dann ist die corrumpirende Wirkung der Verzweiflung so weit gegangen, daß der Beraubte an nichts Anderes denken kann, als den Räuber mit List und Pfiffigkeit wieder zu besteh-

len (der Bauer mit den falschen Würfeln) — ferner ist das soldatische Vagabundiren und die Ueberläuferei so geläufige Sitte geworden, daß sich der Holk'sche Jäger seiner Gesinnungslosigkeit bei einem Glase Wein mit frecher Nonchalance sogar rühmen darf — was bleibt da endlich Positives übrig in all dieser Zersetzung der Ueberzeugungen und der tieferen Interessen? Nichts als etwa das Selbstgefühl der vornehmeren Soldatenrace, wie bei dem Terzky'schen Wachtmeister — oder die noblere Auffassung der Reiterfreiheit, jener eigenthümlich soldatische Idealismus, wie ihn der Pappenheimer Kürassier so schwungvoll ausspricht.

Der Kapuziner, dieser genial gezeichnete, komisch wilde Feldpfaffe, spielt im Lager in derberer, handgreiflicher Weise eine ähnliche Rolle, wie der feinere Maschinist, der Jesuit Lamormain, in der Haupthandlung — der zwar nicht persönlich hervortritt, den man aber im Hintergrund geschäftig an den zähen Spinnenfäden seiner Intrigue arbeiten sieht. Vorläufig macht unser Redner, der sich mit Lebensgefahr ereifert, nur auf die Croaten Effect — aber es wird bald besser gehen — wenn einmal die Terzky'schen die kaiserlichen Adler herabgerissen haben, werden ihn auch die Pappenheimer vielleicht ruhig fortlästern lassen. Und wie vortrefflich versteht er sich auf jene cynische Zank- und Fluchmanier des Predigens, wie sie damals bei den Bettelorden üblich war, die zur größeren Ehre Gottes den Schmutz an ihrem Leibe und in ihrer Gesinnung gleichermaßen pflegten! Immer bleibt er aber nur eine bewegliche Marionette, die sich mit Armen und Beinen

hastig abarbeitet, weil sie an unsichtbaren Fäden gezogen wird — der Puppenspieler, der in seinen Händen noch mehrere Drähte hält, wirkt versteckt hinten der bunten Kriegsbühne der Handlung.

Man hat oft mit Recht den prächtigen Soldatenhumor in Wallensteins Lager gerühmt; Kuno Fischer hat in einer anregenden Abhandlung: „Schiller als Komiker" diese Seite an dem Genie unseres Dichters ausführlicher beleuchtet. Ich halte die frische Energie dieser komischen Kraft für einen Zug, der schon aus der Jugend des Dichters in seine männliche Periode hinüberreicht, gerade so wie sein hochgestimmtes sittliches Pathos. Beides läutert sich: die Komik streift ihre burschikose Roheit ab, das Pathos seine leidenschaftliche Erregtheit. — Aber in der freien Kühnheit des komischen Aufschwungs liegt ebenso etwas Jugendliches, wie es z. B. anderseits auch in der sittlichen Begeisterung eines Max Piccolomini in dieser Epoche noch nachwirkt. Freilich theilte die Komik in den ersten Productionen Schiller's mitunter die schärfsten Geißelhiebe des sittlichen Hasses und der Verachtung aus, die immer Striemen setzten, sie war subjectiv, wie der ganze Geist seiner Jugenddichtung. Wie schneidend und boshaft ist die satyrische Charge des Hofmarschalls Kalb hingezeichnet, welches malitieuse Behagen liegt in den wenigen Federstrichen, mit denen die Figur des Paters in den „Räubern" hingesetzt ist! Auf der anderen Seite hat der Spitzbuben- und Galgenhumor der Libertiner wieder viel von dem Rauchparfüm jener unreinlichen Stube, die damals der Regimentsmedicus Schiller bewohnte.

Etwas von diesem Parfüm bringt auch der Mohr Muley Hassan in die Salons des Grafen von Lavagna mit .... Jetzt ist wohl dieser Sturm- und Drang-humor objectiv geworden, und bequemt sich in heiterer Klarheit dem Gegenstand an. Halten wir einmal in der Einbildungskraft den flüchtigen Einfall fest, die Räuber aus den böhmischen Wäldern hätten Kriegsdienste genommen, Schufterle und Spiegelberg wären unter die Croaten, Schweizer und Kosinsky unter die Pappenheimer gegangen — so hätten wir so ziemlich analoge Beziehungen — eine ebenso gesetzlose Welt, eine gleiche Anarchie, nur nicht aus der Phantasie eines aufgeregten Kopfes, sondern aus dem nothwendigen Gang der Ereignisse entsprungen. Auch der Pater findet sich in der Kutte des Kapuziners wieder ein — und das Reiterlied am Ende ist nur der idealisirte Räuberchor, zwar ungleich edler im Ausdruck, aber aus dem Rausch einer ähnlichen, ja allgemeineren Verwilderung entsprungen, die bereits zum herrschenden Zustande geworden, und sich ihres ungeheueren Unrechtes an dem Bestehenden gar nicht mehr bewußt ist.

Doch werfen wie von den markigen Localfarben des Lagers einem vorläufigen Blick auf die Haltung des Ganzen; beachten wir vor Allem das eigenthümliche Compromiß, welches die hochgestimmte Natur des Dichters mit der ihr widerstrebenden, aber fest umrissenen Aufgabe dieses Sujets geschlossen. Dann drängt sich uns Eines auf: wir sehen bald, wie sich die Doppelrichtung des Idealisirens und Realisirens, gleich zwei entgegengesetzten Strömungen überall begeg-

net, wie der Dichter trotz der ernstesten Selbstüberwindung noch immer nicht objectiv bleiben kann. Einerseits sucht er seine Pflicht gegen den Stoff zu erfüllen, und er thut dies mit einer künstlerischen Gewissenhaftigkeit, welche die höchste Achtung verdient; auf der anderen Seite reagirt wieder seine eigenste Natur unwiderstehlich gegen diese Nöthigung, und strebt zu der Höhe der Idee in directem Aufschwung empor. Wo er kann, durchbricht er den ganzen Apparat der concretesten Schilderung mit dem kühnen Flügelschlage des Gedankens. So fällt schon in das Lager mit der Rede des Küraſſiers plötzlich ein idealer Lichtstrom herein — es spricht aus ihr ein gedankenhaftes Pathos, das man unter der Blechhaube gar nie suchen würde — und mit dem Reiterlied hebt sich die Stimmung aus dem Gebiete der plastischen Figurenzeichnung vollends ins Lyrisch-Musikalische. Beiläufig gesagt, begegnet sich der Küraſſier in dem elegischen Seitenblick auf das Glück des Friedens ganz mit seinem Obersten in demselben Gefühl; hierin und in seiner ganzen Anschauung erscheint er nur als ein etwas derberer, als ein nur mehr naturwüchsiger Milchbruder des Max Piccolomini.

Wenn aber der Dichter das Soldatenleben zum Schluß des Lagers zu sehr ins Ideale emporhebt, — so giebt er wieder in den „Piccolomini's" den Generalen fast zu tiefgegriffene, realistische Züge, die sie ihren Soldaten gegenüber geradezu in Schatten stellen. Haben diese Wachtmeister, diese Jäger, diese Küraſſiere nicht unendlich mehr Ideen, als die Isolani's, die Tiefenbach's u. s. w.? Und wenn sich den Lagergenossen bei ihrem

Melniker der Kopf erleuchtet und das Herz erweitert, treten uns nicht dagegen die Generale bei dem Gastmahle in Pilsen als ganz gemeine Zecher entgegen? Zum großen Verdrusse des alten Kellermeisters richten sie eine entsetzliche Verwüstung in den raren „Ehrenweinen" des Hauses Terzky an, und wanken zuletzt mit wüstem Kopf und bleiernen Beinen davon, nachdem sie sich der Arbeit des Lesens beim Unterschreiben der Eidesformel überhoben, ja vor dem Schlafengehen noch eine kleine Schlägerei mitgenommen haben.

Die bedeutenden sententiösen Stellen, die aus dem tiefsten Geiste der Situation herauswachsen, vertheilt der Dichter, wie es eben kommt, an die in Action begriffenen Personen, und geht dabei oft über die Schranken hinaus, welche die inner Folgerichtigkeit der Charakteristik vorschreibt. Illo drängt Wallenstein zum Handeln; er solle die Stunde wahrnehmen, ehe sie entschlüpft. Denn

So selten kommt der Augenblick im Leben,
Der wahrhaft wichtig ist und groß. Wo eine
Entscheidung soll geschehen, da muß vieles
Sich glücklich treffen und zusammenfinden —
Und einzeln nur, zerstreuet zeigen sich
Des Glückes Fäden — die Gelegenheit —
Die nur in einem Lebenspunct zusammen
Gedrängt, den schweren Früchteknoten bilden.

Dies Alles ist höchst bedeutend, und überhaupt entwickelt Illo in dieser Scene einen solchen überlegenen Ueberblick der Verhältnisse, eine so hohe Sagacität in der Beurtheilung der Sachlage, daß er da weit, sehr weit über sein Maß hinauswächst. Es ist eben

der Dichter selbst, der hier durch die Maske seiner Figur spricht, da er die eigenen, sich herandrängenden Gedanken nicht zurückzuhalten, nicht zu bemeistern vermag. Aber wie kann sich ein Mensch, der so wie dieser Illo spricht, einige Stunden später, gerade in jenem seltenen Augenblick, der „wahrhaft wichtig ist und groß," so übervoll betrinken? Kann dies derselbe Mensch sein, der gerade jetzt mit der täppischen Hand des Trunkenboldes in den klug vorbereiteten Plan hineinschlägt — dem ein Terzky zurufen muß: bist du bei Sinnen — bedenk' doch, wo du bist? In realistischer Beziehung ist der letztere Zug, wie überhaupt das ganze Gastmahl höchst vortrefflich, und stimmt auch zu den übrigen Zügen in Illo's Charakter — nur dort früher hat sich der Dichter zur Unzeit aus der realen Auffassung in die allgemeine Idee der Situation verstiegen. Auch in „Wallenstein" tritt der Subjectivismus der Schiller'schen Poesie, obgleich anders, als in den Jugendstücken heraus. Wenn in diesen die stürmischen Erregungen des Dichterherzens pochen, wenn die Gestalten derselben in einem pathologischen Zusammenhang mit seiner Gemüthslage stehen, so stehen sie jetzt in einem ähnlichen Zusammenhang mit seiner Reflexionsbildung; er betheiligt sie mit vollen Händen aus dem reichen Schatzhause seiner Ideen, ohne zu bedenken, ob dieser Juwelenschmuck der edelsten und feinsten Gedanken auch zu dem rauhen, sinnlich-derben Typus ihrer kriegerisch gebräunten Physiognomien passe. Wenn der Geist über den Dichter kommt, so fangen seine Personen zu philosophiren an; der Erste der Beste, der zur Hand ist, muß das Organ und den Herold des

Dichters abgeben. Wie blendende Spiegelreflexe fallen die Glanzlichter der Idee bald auf diesen, bald auf jenen Punkt, und die individualisirende Zeichnung und Farbe verschwimmt dann wieder im Anglanz des abstracteren Idealismus. —

Die figurenreiche Charakterzeichnung der beiden Expositionsstücke baut sich wie eine Pyramide auf, wo Alles zu der Person des Feldherrn hinaufführt. Verweilen wir nun bei dieser imponirenden, hochragenden Heldengestalt, suchen wir bei ihr nach jenem festen, kälteren, überlegenen Blick des Mannes, wie uns aus dem Auge der früheren Gestalten Schillers das schöne Feuer des jugendlichen Enthusiasmus begeisternd traf.

Nachdem uns der Dichter die Wirkung seines Geistes in den kühnen Schaaren gezeigt, die derselbe gewaltig lenkt, tritt uns in verengtem Kreise, in der näheren Umgebung seiner Generale der schärfere Umriß seiner Wirksamkeit entgegen — bis sich uns endlich die innerste Werkstatt seiner Pläne und Entwürfe öffnet, und wir zuletzt seine einsamen Unterredungen mit den Geistern der Sterne belauschen. Nach unten herab zeigt sich der Fürst als jener große Rechenmeister, der die Menschen gleich des Brettspiels Steinen nach seinem Zweck zu setzen und zu schieben weiß — auf diesem Felde der practischen Thätigkeit herrscht das nüchternste Calcul; doch auch dann, wenn er aufwärts zum Himmel schaut, wenn er seine astrologischen Tafeln aufschlägt, ist er derselbe Rechner, der jetzt freilich mit

mystischen Zahlen operirt. Sein Ehrgeiz zieht am Himmel wie auf Erden die Kreise um sich, die in ihm ihren Mittelpunkt finden sollen.

Er hat im Anbeginn, so scheint es, Alles unbedingt für sich. Sein Commandostab ist eine Wünschelruthe, der sich die Welt gläubig entgegenbewegt. Die Glücksritter und Abenteurer groß und klein, von dem Holk'schen Jäger, der der Schreibstube entlaufen, bis hinauf zu Isolani, dem er die Pharaobank wieder aufgerichtet, schauen zu seinem Glück empor, wie zu einem sicheren Leuchtthurm, und vertrauen auf seine Sterne. Doch auch den Idealisten Max hat er bezaubert; er ist ihm das Vorbild eines großen, dominirenden Geistes, und der junge Kriegsheld bedient Questenberg mit seiner ganzen Entrüstung, weil dieser das handelnde Genie nach dem Kanzleimaßstab der Hofschranzen mißt.

Fast tritt uns das königliche Wesen Wallenstein's in diesen Reflexen, die sein Geist auf die Umgebung ausstrahlt, imponirender entgegen, als in dem unmittelbaren Eindruck seiner Persönlichkeit selbst. Bei näherer Erwägung können wir sogar dem scharfen Urtheil im Allgemeinen nicht ganz widersprechen, das Hillebrand über die Charakterzeichnung Wallensteins ausspricht. „Obgleich der Träger eines so bedeutenden Geschicks, schwankt er in stets wechselnden Zügen und mit dem Gepräge haltungslosen Zauderns vor unseren Blicken, in unsicheren Schritten bald vor-, bald rückwärts wankend, hält sich immer in unseliger Schwebe zwischen seinem eigenen Wollen und den tückischen, äußeren Mächten, die hier im Zufalle, dort in den

Sternen lauern, redet bald seiner Großheit bewußt in hohem Pathos und greift dann wieder der Rathlosigkeit anheimgegeben nach schwachen Stützen, berechnet einmal die Situation mit scharfem Verstand, und bauet ein andermal mit unvorsichtigem Vertrauen auf die Gestirne und der Freunde Treue, die er wie Buttlern selbst kleinlich beleidigt, oder wie den älteren Octavio mißkennt, und treibt so durch Selbsttäuschung und Selbstverirrung dem Schicksale ohne Noth entgegen, dem er mehr sich selbst überliefert, als im heftigen Kampfe streitend unterliegt."

Ich weiß nur nicht, ob es nicht zu weit gegangen ist, das Hin- und Herschwanken im Entschluß so ganz dem tragischen Charakter als unangemessen zu erklären. Es handelt sich eben nur darum, wie viel dabei auf dem Spiele ist. Wo es gilt, das Ansehen aller gewohnten Rechtsanschauungen, der Völker Kinderglauben zu erschüttern, an den zähen Wurzeln des Bestehenden zu rütteln — da ist es ganz gerechtfertigt, wenn auch der kühnste Geist den Moment der Entschließung verzögert, ja vielleicht so lange, bis ihm endlich die Ereignisse an den Leib rücken, und fast keinen Raum mehr zu einer freien Wahl lassen. Nur sollte der Held seine Zweifel mehr mit sich selbst abmachen, nicht sie so offen vor seiner Umgebung bloslegen; dies setzt ihn in ein Mißverhältniß zu derselben, das sich mit dem Stolze und der unnahbaren Ueberlegenheit, die er sonst so schroff hervorkehrt, nicht wohl verträgt. Er spricht mit Geringschätzung zu denjenigen, die doch sein Vertrauen theilen; er wirft ihnen das beleidigende Wort

zu: „Weiß ich doch, was mir ein Jeder von euch gilt“ — und fragt ein ander Mal den Illo, indem er ihn scharf fixirt: „Woher weißt du, daß ich nicht euch Alle zum Besten habe? Kennst du mich so gut? Ich wüßte nicht, daß ich mein Innerstes dir aufgethan!“ Thatsächlich schließt er aber sein Innerstes vor Illo und Terzky auf: er erzählt ihnen seine Träume und nachtwandlerischen Eingebungen, er macht sie zu Zeugen seiner schwächsten Stunden, so daß sie gerade da Miene machen, für ihn zu handeln und eine Art Curatel über ihn auszuüben, wenn er Stundenlang Vernunft gesprochen zu haben meint. Gerade diese Terzky's und Illo's durchschauen ihn ganz genau, und wissen stets, daß die Ausrede auf die ungünstige Constellation nur eine heimliche Ausflucht seiner Unentschlossenheit sei; glaub' mir (sagt Illo):

> In deiner Brust sind deines Schicksals Sterne.
> Vertrauen zu dir selbst, Entschlossenheit
> Ist deine Venus! der Maleficus,
> Der einz'ge, der Dir schadet, ist der Zweifel.

Ebenso sehen sie die Verhältnisse richtiger als er, zwar nicht mit dem Auge des Genies, wohl aber mit dem scharfen Späherblick des gemeinen Weltverstandes. Er selbst ist gerade da am blindesten für das Allernächste, wo sein Auge seherhaft leuchtet und am Sternenhimmel die vorher bestimmte Verknüpfung der irdischen Dinge sucht. Aber eben dieser phantastische Idealismus verleiht seinem Ehrgeiz, seiner Herrschbegierde einen höheren, poetischen Glanz, während die selbstsüchtige Berechnung bei seiner Umgebung in ihrer vollen prosaischen Nacktheit heraustritt.

Uebrigens liegt in jener Skepsis, in welcher Wallenstein die That, die er vorbereitet, bald als das höhere Recht des herrschbegabten Geistes, bald als der Umsturz alles bestehenden Rechtes erscheint, noch in anderer Hinsicht eine ungemeine Tiefe und Bedeutung. Es giebt Zeiten in der Geschichte, wo für einen kühnen, practischen Charakter das Schreckbild der Schuld verschwindet, wo er die verwegene That entschlossen wagt, weil er sie schon in der Gestalt sieht, in der sie sich nach ihrem Gelingen der Welt darstellen wird. Es müssen dies solche Zeiten sein, wo die durch altes Herkommen geheiligten Institutionen wie morsches Mauerwerk zerbröckeln, und der bestehende, sittlich-politische Zustand nur noch eine bloße Scheinexistenz hat. Dann erschrickt das kühne, herrschbegabte Genie nicht mehr vor jener Schuldbefleckung, durch die der Weg zur Herrschaft geht, denn der Glanz der Macht löscht ja dann jenen dunklen Fleck wieder aus. Dies war der Zustand des Uebergangs von der römischen Republik zur Imperatorenherrschaft; Julius Cäsar hat in diesem Sinne seine Zeit begriffen. Ob die Zeit der Religionskriege ähnlich geartet war — ob da ein kühner Geist es wagen durfte, die That Cäsars zu wiederholen — darüber fand Wallenstein weder bei sich selbst, noch bei den Sternen eine ausreichende Antwort. Erst, wie der Würfel gefallen ist, glaubt er daran:

Was thu' ich Schlimm'res,
Als jener Cäsar that, dess' Name noch
Bis heut' das Höchste in der Welt benennet?
Er führte wider Rom die Legionen,
Die Rom ihm zur Beschützung anvertraut.

Warf er das Schwert von sich, er war verloren,
Wie ich es wär', wenn ich entwaffnete.
Ich spüre was in mir von seinem Geist,
Gieb mir sein Glück! Das and're will ich tragen.

Er hat sich getäuscht — obwohl auf sehr begreifliche Weise. Wenn er das ungeheure Gewicht der Soldatenmacht erwog, die er geschaffen, die losgelöst von allen positiven Interessen des Staates und Glaubens nur seinem Glücksstern zu folgen schien, so mußte etwas von der Zuversicht der Triumvirn und Imperatoren des alten Rom in ihn fahren. Aber das Calcul war nicht richtig. Er hat keine neuen Ideen hervorgerufen, sondern nur die materiellen Neigungen in seinen Sold gebracht; er rangirt die Schulden seiner Generale, und daß er splendid sei und geleistete Dienste fürstlich lohne, weiß auch ein Macdonald und Devereux zu rühmen; wenn man aber auch einmal auf der anderen Seite nicht knickert, wenn sich auch da Fortune machen läßt, so fällt sein Glücksstern — ja er muß es um so mehr, weil die Verderbniß der Zeit doch noch nicht alles Gefühl für Fahneneid und Dienstreue aus diesen Soldatenseelen hinweggeschwemmt hat, weil es in seiner Armee auch noch Pappenheimer giebt und das Pathos der Pflicht in der Seele eines Max sich selbst zu einer solchen idealen Höhe zu steigern vermag.

Man hat Wallenstein in diesem Punkte oft mit Napoleon verglichen, aber mit Unrecht. Dem General der Republik stand nicht die sicher thronende Macht, der verjährt geheiligte Besitz gegenüber, der in der Ge-

wohnheit fest gegründet ruht — sondern nur ein durch die Revolution geschaffener, für die Dauer nicht haltbarer Zustand. In dem durch wiederholte Umwälzungen gelockerten Boden haftete keine der politischen Pflanzungen fest, mit denen man damals experimentirte, keine von ihnen konnte hinreichend tiefe und starke Wurzeln treiben, um sich zu behaupten — und so hatte Napoleon ungleich leichteres Spiel, als selbst die römischen Imperatoren. Es ist nicht so ganz unwahr, wenn er sich (bei O'Meara) sogar rühmt, seine Erhebung sei von keinem Verbrechen begleitet gewesen, denn eigentlich frevelte er an keiner tiefer berechtigten Macht, die ihm gestützt durch Ueberlieferung gegenübergestanden wäre.

Mit ungemein großem poetischen Sinn hat der Dichter das mystische Motiv der Astrologie behandelt, dessen ich schließlich noch gedenken muß. Der tiefgefurchte Charakterkopf des Helden ist dadurch in ein eigenthümliches, magisches Helldunkel gestellt. Sieben große Königsbilder stehen im Halbkreis um ihn her, und alles Licht strahlt nur von den Sternen über ihren Häuptern durch den dunklen Raum — silberhell in ihrer Mitte glänzet Jupiter, der Stern, auf den er hofft, und Mond und Sonne stehen ihm zur Seite. Der hochstrebende Ehrgeiz glaubt immer an einen Stern, der ihm allein leuchtet, wenn er ihn auch nicht am Planetenhimmel aufsucht, er fürchtet auch stets den unbekannten Maleficus, mit dem der Neid des Schicksals seinen Glücksstern bedroht, wenn er auch nicht durch das Horoscop ihn erfragt. Dem kühnen willenskräftigen Geiste,

der sich handelnd in die Mitte der Ereignisse stellt, wird gar bald ein geheimes, dämonisches Etwas fühlbar, das sich zwischen seine Absichten und die Ereignisse drängt, ihn bald fördert, bald hemmt, so daß in Allem, was er unternimmt, von Außen her etwas unsichtbar *mitzuhandeln* scheint. Daher der eigenthümlich fatalistische Zug, den wir meistens bei großen practischen Naturen antreffen — ein Zug, der sie oft in entscheidenden Momenten mehr nach geheimen Instincten, gleichsam nach inneren Schicksalsstimmen handeln läßt. Dies fatalistische Element poetisch zu versinnlichen — ist keinem Dichter in ähnlicher Weise gelungen, wie Schiller in dem astrologischen Schicksalsglauben Wallensteins. Doch wir werden sehen, daß er noch eine *andere*, als eine rein *psychologische* Bedeutung in dem Stücke habe; davon noch später.

Die Figur des Helden, die ganze Welt des Stückes regt aber noch zu weiteren Betrachtungen an.

Zunächst finden wir hier die *sittliche Anschauung* des Dichters gegen dessen Jugendstücke gehalten, noch entschiedener verändert, als in den philosophischen Untersuchungen, die den Werken der Reife vorbereitend vorangehen. Wenn in jenen sein sittliches Pathos in *revolutionairem Gegensatz* zur Wirklichkeit stand, so macht sich das ethische Princip im Wallenstein als *conservative Gesinnung*, als Achtung vor dem Bestehenden geltend; wenn der Dichter mit seinem Carl Moor aus vollem Herzen gegen die

abgeschmackten Conventionen eiferte, welche die gesunde Natur verrammeln, gegen den Zwang der Gesetze, die die Adlerschwingen des Geistes verschneiden: so stimmt er jetzt ebenso dem Octavio bei, wenn dieser den „alten, engen Ordnungen" das Wort spricht, die die Gesellschaft als hemmendes Gewicht an den raschen Willen des Einzelnen band, um sich vor der Willkür der gewaltigen Natur zu schützen. Ein Marquis Posa kennt noch keine andere, höhere Pflicht, als die, sein politisches Ideal zu realisiren, sei es auch auf einem Wege, der die gewöhnliche Sittlichkeit auf die verwegenste Art kreuzt: im „Wallenstein" dagegen knüpft sich die sittliche Idee an den realen Staat, obgleich er gerade damals am wenigsten taugte, und die erhaltenden Tugenden, Treue, Pflicht, Dienstehre, Eideserfüllung machen in dieser kriegerisch verwilderten Welt den ganzen Inhalt des sittlichen Idealismus aus.*)

Am auffallendsten ist der Gegensatz zu der letzten Tragödie, zu „Don Carlos." Der Marquis ist vom gewöhnlichen Pflichtenstandpuncte aus betrachtet ein ausbündiger Verräther, den noch Dante's Ethik in den untersten Kreis der Hölle verweisen würde, wo die „Verräther am Freunde" im Eise des Cocytus eingefroren stecken. Wir sahen, wie er mit dem Könige, der sich seiner Treue anvertraut hat, ein unredliches Spiel treibt, ja sogar einen Plan entwirft, daß der Sohn den eigenen Vater in den Niederlanden bekriege.

---

*) Vergl. Dr. K. Hoffmeister: Schiller's Leben, Geistesentwicklung und Werke. Th. IV. S. 41.

Und weder Posa, noch Don Carlos, noch die Königin äußern im Geringsten über ihr Beginnen sittliche Zweifel. „Die Freiheitsidee, wie Hoffmeister treffend sagt, hat hier allein das Wort, alle ihr widerstrebenden Tugenden sind nicht stimmfähig.“ *) Wie anders im „Wallenstein!“ Hier wird kein Riß durch die natürlichsten Verhältnisse gemacht — ein genialer Kriegsführer, schwer gekränkt durch den Undank seines Souverains, wird aus Nothwehr in's Unrecht getrieben, um den Ränken zu entgehen, mit denen des Hofes feige Furcht vor seiner Größe ihn rings umstellt hat. Nicht innere Verpflichtung bindet ihn an den Kaiser, nie hat ihm dieser vertraut, nur ihn benützt — von vornan stand er ihm in einer Ausnahmsstellung gegenüber; die Gräfin Terzky hat Recht, daß zwischen beiden nicht die Rede sein kann von Pflicht und Recht, nur von der Macht und der Gelegenheit. Und doch durchgehends dieses rigorose Urtheil, das wir über seinen Abfall vernehmen? Er selbst handelt und spricht in dem Gefühle, daß seine Sache eine schlechte sei, und entschuldigt sein „Verbrechen“ nur durch die Nothwendigkeit. In diesem Sinn sagt er zu Max:

Streng wird die Welt mich tadeln, ich erwart' es.
Mir selbst schon sagt' ich, was Du sagen kannst.
Wer miede nicht, wenn er's umgehen kann,
Das Aeußerste! Doch hier ist keine Wahl,
Ich muß Gewalt ausüben oder leiden —
So steht der Fall. Nichts And'res bleibt mir übrig.

*) A. a. O. S. 40.

Wrangel nennt die Empörung des Herzogs einen Treubruch, eine Flucht und Felonie, die ohne Beispiel sei in der Weltgeschichte; Max spricht mit innerem Entsetzen das Wort aus:

Nur zum Verräther werde nicht!
Das ist kein überschrittnes Maß! Kein Fehler,
Wohin der Muth verirrt in seiner Kraft.
O! das ist ganz was Anders — das ist schwarz,
Schwarz, wie die Hölle! — —

Woher, kann man fragen, beim Helden diese geringe Zuversicht, bei den Anderen diese sittlich strenge Verurtheilung seiner That? Der Dichter hat eben den Tendenzen des Helden nicht jenen idealen Gehalt gegeben, der seine „Felonie", wie es Wrangel nennt, wieder von einem höheren Gesichtspuncte adeln und rechtfertigen würde. Mit voller Besonnenheit überschreitet er die Gränzlinie des Rechtes, in seinem Vorgehen herrscht nüchterne, realistische Berechnung, auch sein Ziel ist ein materielles — der Scepter und die Herrschaft. Sein Handeln hat nicht jenen Schwung, daß es das sittliche Urtheil über die gewöhnlichen Bedenken emporzureißen vermöchte — im Gegentheil, diese Bedenken kommen jetzt erst in ihrer ganzen, gewichtigen Schwere zur Geltung. Der Realist, der mit klarem Bewußtsein frevelt, wird nach einem anderen Maße gerichtet, als der Idealist, der mit enthusiastischer Verwegenheit die Gränzen des irdischen Rechtes überspringt . . .

Doch wie? War in dem Charakter der Helden nicht Stoff genug zu einer idealen Motivirung seines Verbrechens geboten? Konnte der Dichter ihn

nicht die Treue dem Kaiser brechen lassen, damit er höheren Intentionen, größeren Plänen nicht treulos werden müsse? Konnte er ihn, der den Feldherrenstab nur zur Unterdrückung der Freiheit und zur Befestigung der katholischen Reaction führen durfte, nicht deshalb nach dem Königsscepter greifen lassen, um durch diesen verwegensten aller Staatsstreiche Deutschland den Frieden, dem Protestantismus freie Entwicklung zu schenken?

Ansätze zu einer solchen Auffassung scheinen auch wirklich aus der ursprünglichen Conception des Stückes stehen geblieben zu sein; später, als der Charakter ganz und gar in's Realistische umgegossen wurde, erscheinen diese Stellen nur als einzelne schimmernde Silberblicke an dem derberen Metall dieser Gestalt, ohne aber eben den Eindruck der Wahrheit, der Ueberzeugung zu machen.

Vielmehr möchte man glauben, daß Wallenstein hie und da nur zum Schein edlere Absichten vorgiebt, um dadurch seinen Ehrgeiz, seine Herrschsucht auf geschickte Art zu beschönigen. Wenn er zu Wrangel sagt:

Ihr Lutherischen fechtet
Für eure Bibel; euch ist's um die Sach',
Mit eurem Herzen folgt ihr eurer Fahne —

so klingt dies mehr wie ein Compliment, das er dem Schweden macht, mit dem er gerade unterhandeln muß, als wie eine überzeugte Aeußerung. Ebenso schmeichelt er den Pappenheimern, daß er sie stets ehrenvoll unterschieden habe aus der Heereswoge; er versichert ihnen, daß es ihm nur um's Ganze sei, daß er ein Herz habe, und ihn der Jammer des deutschen Volkes erbarme.

— Fünfzehn Jahr' schon brennt die Kriegesfackel,
Und nirgends Stillstand. Schwed' und Deutscher!
Papist und Lutheraner! Keiner will
Dem Andern weichen! Jede Hand ist wider
Die andere! Alles ist Partei und nirgends
Ein Richter! Sagt, wo soll das enden? Wer
Den Knäu'l entwirren, der sich endlos selbst
Vermehrend wächst — er muß zerhauen werden.
Ich fühl's, daß ich der Mann des Schicksals bin,
Und hoff's mit Eurer Hilfe zu vollführen.

Nichts, als schöne Worte, um nur auf die bestimmt gestellte Frage der Kürassiere, ob er den Kaiser nicht verrathen, ob er sie nicht schwedisch machen wolle, nicht mit „Ja" oder „Nein" antworten zu müssen! — Dem Bürgermeister von Eger gegenüber zeigt er eine protestanten-freundliche Gesinnung:

Seid ohne Furcht! Ich hasse
Die Jesuiten — läg's an mir, sie wären längst
Aus Reiches Gränzen — Meßbuch oder Bibel!
Mir ist's all' eins — ich hab's der Welt bewiesen.
Die span'sche Doppelherrschaft neigt sich
Zu ihrem Ende, eine neue Ordnung
Der Dinge führt sich ein.

Es liegt ihm eben daran, die Bürger Eger's für sich zu gewinnen, deren freundliche Gesinnung ihm für den Augenblick sehr wichtig sein muß; — und so erklären sie sich denn auch begeistert für ihn — und sehen, wie Butler sagt, in dem Herzog einen Friedensfürsten, den Stifter einer neuen gold'nen Zeit!

All' diese vertrauten Aeußerungen eines liberalen Sinn's, die Wallenstein gelegentlich fallen läßt, sollen also nur ein Vehikel für seinen Zweck sein, die Gemüther für die Herrscherrolle zu stimmen, die er

nun anzutreten entschlossen ist. Wäre Wallenstein nach der früheren idealistischen Anschauung Schiller's durchgeführt werden, dann wäre umgekehrt die böhmische Krone das Mittel, jene Reformideen der Zweck gewesen. Wenn Schiller in Karl Moor den Sohn eines regierenden deutschen Reichsgrafen die Rolle des idealen Räubers spielen läßt, wenn er ebenso in „Cabale und Liebe" und „Don Carlos" Sohn gegen Vater in verwegener Auflehnung stellt: so wäre es ihm auch nicht darauf angekommen, die Empörung eines Feldherrn gegen seinen Souverain, die lange nicht so schlimm ist, wie Rebellion gegen den eigenen Vater, in gleichem Sinne zu behandeln. Was hätte ihn damals, wo er noch einen spanischen Infanten für die Freiheit der flandrischen Provinzen schwärmen ließ, davon abhalten sollen, auch den Generalissimus des katholischesten Kaisers sich für die Rettung des Protestantismus und der Reichsfreiheit begeistern zu lassen, um dann in diesem Sinne seinen Verrath mit allem Schwunge jugendlicher Rhetorik zu glorificiren?

Ein Glück, daß erst der männliche Dichter sich an die ernste Mannesgestalt dieses Helden heranwagte — nur so konnte er diese festen Contouren der realistischen Zeichnung, nur so diese gewichtige Gedankenschwere der Anschauungen erhalten, die wir an ihm stets bewundern müssen. Wenn aber Wallenstein, obgleich aller idealen Motive entkleidet, dennoch der Held bleiben und an tragischem Interesse nichts einbüßen sollte — so galt es, sein so stark bekontes Unrecht wenigstens zu erklären und zu entschuldigen.

Dazu wählte nun Schiller ein durchaus künstliches, sehr fern liegendes Mittel — es war die Einführung der antiken Schicksalsidee, die seinen Jugenddramen noch völlig fremd ist; durch diese soll die Kunst, wie er im Prolog ausdrücklich sagt, den Helden unserm Herzen menschlich näher bringen;

Denn jedes Aeußerste führt sie, die Alles
Begränzt und bindet, zur Natur zurück —
Sie sieht den Menschen in des Lebens Drang
Und wälzt die größ're Hälfte seiner Schuld
Den unglückseligen Gestirnen zu.

Von vornan gab Schiller dem Charakter eine verhängnißvolle Unterlage, und construirte ihn ganz im antiken Sinne nach jener Form der Tragik, welche die Alten Ueberhebung, ὕβρις nannten*). Nach dieser Auffassung ist die tragische Schuld die Verblendung des unweisen Sinnes, der, durch das Uebermaß des Ruhmes, des Glückes und der Macht verlockt, die schwere Kunst der Mäßigung verlernt.

— Eifersüchtig sind des Schicksals Mächte:
Voreilig Jauchzen greift in ihre Rechte —

dies weiß Wallenstein, der von „der tiefsten Wissenschaft belehrt" sich wohl auf das Schicksal versteht; er weiß es, und doch regt er, wie keiner, den Neid des Schicksals auf, doch weckt er selbst durch den gebieterischen Gang, mit dem er den Boden voll Herrscherstolz tritt, die schadenfrohen Mächte der Tiefe auf, zu denen der Schall seiner Schritte nachhallend hinabdringt.

*) Ich habe diese Form des Tragischen in meinen „Aesthetischen Untersuchungen" ausführlich nach Belegstellen aus Herodot und den antiken Tragikern entwickelt. Vergl. daselbst S. 135 u. f. f.

Recht stets behält das Schicksal, denn das Herz in uns ist sein Vollzieher, so sagt Wallenstein und trifft damit selbst das Wahre. Wessen Natur in sich verhängnißvoll ist, der lockt den Wetterstrahl des Schicksals auf sich herab, wie die Metallspitze den elektrischen Funken des Blitzes auf sich niederzieht. Durch günstige Constellationen täuscht die List des Verhängnisses ihn, dessen stolzes Herz so gern und leicht sich selber täuscht; je drohender die Dinge auf Erden an ihn heranrücken, desto heller glänzen die Sterne vom Himmel herab, und das fieberische Leuchten seines Auges leiht seinem Glücksplaneten noch um einige Strahlen mehr. Zuletzt schon, rings eingeschlossen von dem Netze des Verderbens, richtet er sich in freierer Zuversicht auf als je — den Neid des Schicksals hält er für gesättigt, seit der Blitz, der *ihn* niederschmettern sollte, auf das reine Haupt des Freundes abgelenkt worden; die innere Ahnungsstimme schweigt in ihm, und er, der sonst auf Träume etwas hält, nennt der Gräfin Terzky schreckende Traumbilder bloße Einbildungen; selbst die schlimme Sternenkunde, die ihm Seni voll Entsetzen bringt, schreckt ihn nicht aus seiner Fassung — ruhig geht er zu Bett, den Piken der Mörder entgegen, die seiner schon harren.

Am tragischen Doppelsinn des Lebens geht auch Wallenstein zu Grunde; und dadurch eben sichert ihm der Dichter unser Mitgefühl, weil seine Schuld mehr *metaphysisch*, als *moralisch* gedeutet wird, halb nur aus seinem Willen entspringt, zur größeren Hälfte dagegen aus dem Schooße des Verhängnisses selbst emporwuchert.

Ueber das ganze Stück breitet das Schicksal seine dunkelschattenden Schwingen — es lebt also nicht blos subjectiv in dem Sternenglauben des Helden. Die fatalistische Anschauung versetzt alle Hauptpersonen der Tragödie, obgleich jene wüste Kriegsperiode durchaus kein philosophisches Zeitalter war, in eine metaphysische Stimmung und inspirirt sogar einen schlichten Mann wie Gordon zu Reminiscenzen aus Aeschyleischen Chören. Thekla, eben erst aus dem Pensionat eines Nonnenklosters gekommen, declamirt von dem finstern Geist, der durch Friedlands Haus gehe, von der Tücke des Verhängnisses, das schleunig mit ihnen enden wolle, das sie selbst durch die himmlische Gestalt des Freundes locke, um sie rettungslos dem Abgrund entgegenzuziehen. Auch der rauhe Butler, der vom Reiterknecht hinauf zum General avancirte, und im Feldlager ebenso wenig, wie Thekla im Kloster Gelegenheit gehabt hat, die antiken Tragiker zu lesen, wird zum Schluß ganz fatalistisch gestimmt, und erklärt es dem Gordon gleichfalls aus der Schicksalsidee heraus, warum er den Feldherrn tödten müsse. Solche Stellen, so geistvoll sie sind, stehen mit dem Realismus der ganzen Schilderung, ja mit dem Costum der Zeit selbst, das sonst trefflich beobachtet ist, in unvereinbarem Widerspruch. Es ist eben nur der Dichter, der den Personen seine Ideen soufflirt, die für sie selbst keine Bedeutung haben können.

War es nöthig, den antiken Schicksalsgedanken heranzuziehen? Ich glaube, daß es genügt hätte, uns (was ohnehin auch geschieht) in natürlicher Weise die „feindliche Zusammenkunft" der Dinge zu schildern, an

der Wallenstein untergeht, ohne ihr eben den mysterieusen Namen „Schicksal" zu geben. Aber es widerstrebte dem dichterischen Sinn Schiller's, ein politisches Intriguenstück von solch' nüchterner Pragmatik zu schreiben, und darum hüllte er das Ganze in das magisch-ernste Helldunkel der Schicksalstragödie, weil er glaubte, nur dadurch dem prosaischen Stoff eine gewisse Poesie verleihen zu können. Wäre Schiller dabei geblieben, das Stück in Prosa zu schreiben, wie er anfangs im Sinne hatte, so wäre es allerdings unmöglich gewesen, in die handgreifliche Realität jener Zeit eine so fremdartige Idee einzuführen; die prosaische Form controlirt die innere Wahrheit der Behandlung, während die Traumwelt des Verses den Dichter und den Leser über solche Incongruenzen täuscht. — —

Eine eigenthümliche Anomalie in der dramatischen Composition des Wallenstein ist die Episode von Max und Thekla, gleichsam eine Tragödie der Pflicht und der Liebe, die Schiller in jene des Ehrgeizes episodisch eingeschoben. — Der Dichter hat in dieser freierfundenen Zuthat seinem subjectiven Drang so recht genug gethan — sich gleichsam für jene strenge Entsagung schadlos gehalten, die ihm die Haltung des Hauptstoffes gebieterisch auferlegte. Allerdings ist mit dem Bild der gestiefelten, berittenen, sporenklirrenden Zeit des dreißigjährigen Krieges dieses kleine Stück Arkadien, dieser lichtreine Idealismus der Empfindung nicht gut vereinbar; aber für den Dichter war es einmal ein Bedürfniß, neben dem trügerischen Schimmer der Planeten, die über dem Haupte des Helden leuch-

ten, auch dieses reine helle Gestirn einer lichteren Welt aufgehen zu lassen. Max tritt in die Handlung des Drama's hinein, wie der Genius des ethischen Idealismus des Dichters selbst; er stellt sich neben den Helden seines reifen Mannesalters als der begeisterte Vertreter des sittlichen Princips, dessen Leitstern an jenem Himmel erloschen ist, wo nur die Sterne seines Ehrgeizes kreisen. Der doppelte Conflict, in dem Max zwischen dem Vater und dem Freunde steht, ist ganz mit dem hochsittlichen Geiste der antiken Pflichtencollisionen behandelt; die ideale Liebe zu Thekla dagegen hat allen Zauber der romantischen Innerlichkeit. Freilich ist sie ein Product reiner Reflexionspoesie, nichts als ein verkörpertes Empfindungsideal des Dichters. Im Grunde ist Thekla der weibliche Max, sowie die Gräfin Terzky der weibliche Wallenstein — jene ebenso eine Ergänzung von des Ersteren Pflichtgefühl, wie diese die Ergänzung von des Letzteren Ehrgeiz. Julian Schmidt bemerkt sehr richtig, ihr Leben sei von vornan von dem Frost des kategorischen Imperativ's angekränkelt; Familientradition, Pietät gegen den Vater, Standesgesinnung — dies Alles ist ihr nichts — sie lebt nur ihrer abstracten Pflicht, der selbst die Liebe geopfert werden muß. In jener sittlichen Hoheit, in welcher sie das Orakel des Max in seiner Abschiedsscene ist, verletzt sie eigentlich das natürlichste Gefühl; es ist nicht weiblich, nicht kindlich empfunden, um eines Princips willen gegen den eigenen Vater sich zu entscheiden. Thekla's Gemüth ist so rein und durchsichtig, aber auch so hart und undurchdringlich, wie ein Crystall.

In Thekla's Geisterstimme, die liebend-zart das Grab des Freundes umflüstert, tönt das großartige Werk wie in einem Schmerzensseufzer aus, das mit Schwerter- und Becherklang, mit allen rauschenden Tönen des hochfluthenden Lebens so frisch und kräftig begonnen. Es ist, abgesehen von der Grandiosität und umfassenden Weite der historischen Anschauung, der unvergleichlichen Geschichtspoesie, die da niedergelegt ist, das erste Werk Schiller's von rein poetischer Tendenz, in welchem jeder leidenschaftliche Zusammenhang mit dem Leben und der Wirklichkeit gänzlich gelöst ist, und kein anderer Zweck, als ein rein ästhetischer, erstrebt wird. Diese künstlerische Freiheit der Stimmung sucht Schiller in seinen ferneren Productionen noch zu steigern; er sucht den Gegensatz zu dem schwärmerisch irritirten Pathos seiner Jugendstücke noch weiter zu führen — und während dort der Stoff so sehr sein Herz ergriff und bewegte, daß er darüber das Maß und die Form nicht zu finden wußte, strebt er jetzt darnach, alles stoffliche Interesse auszuscheiden, durch die Form, wie er selbst sagt, gleichsam den Stoff zu vertilgen, und so auch den tragischen Affect in die Schattensphäre der reinen, immateriellen Schönheit emporzuheben. Dadurch geräth er aber in's entgegengesetzte Extrem. Wenn in seinen Jugendstücken mehr rohes Leben war, als die Kunst verträgt, so ist jetzt in den Schöpfungen seines gereiften Kunststyls mehr Form, als es dem wahren, echten Drama zuträglich ist, sobald es ein ergreifendes, die Tiefen des Gemüthes erregendes Bild des Lebens sein soll.

Das ideale Kunstprincip, das im Wallenstein noch mit dem geschichtlichen Realismus im Kampfe liegt, tritt in einer späteren Tragödie in seiner vollen Consequenz hervor — es ist die „Braut von Messina", die schon die strenge Durchführung der Schicksalsidee in die unmittelbare Nähe des Wallenstein rückt.

Diese Tragödie ist so ziemlich das gewagteste Kunstexperiment unserer classischen Literatur. Die antiken Studien, die in Wallenstein zwischen den Lafetten und Feldschlangen der Scenerie deutlich genug durchblicken, und oft in schicksalsschweren Sentenzen sich aussprechen, finden jetzt auf rein idealem Boden freien Spielraum. Die Handlung ist ganz im Styl einer antiken Tragödie gedacht — da ist in den beiden feindlichen Brüdern die deutliche Erinnerung an Eteokles und Polyneikes in den „Phönissen" des Euripides — die Beatrice ist ein weiblicher Oedipus — und in den Chören fehlt es nicht an geistvoll gewendeten Reminiscenzen aus den griechischen Tragikern. Die christlich-romantische Färbung sollte den ganz antik gedachten Stoff nur leicht coloriren, gleichsam die fehlende Lebenswärme einigermaßen ersetzen. Schiller verstand sich zu gut auf das Theater, um einzusehen, daß die farblose Plastik der Antike keinen sonderlichen Effect macht.

Ich habe schon letzthin davon gesprochen, wie verschieden das Alterthum auf unsere beiden größten Dichter gewirkt; auf Göthe von der Seite der schönen Natur und Kunst, auf Schiller mehr von der Seite des Gedankeninhaltes. Jenen machte die Einwirkung der Antike heiter, klar und glücklich, diesen befestigte sie in

seinem feierlichen, gewichtigen Ernst. Wenn die Sonne Homers auf die Dichtungen Göthe's den vollen Lichtglanz freudiger Schönheit strahlte, so warf das tragische Dunkel eines Aeschylos und Euripides in Schiller's Dichtung seine ernsten Schatten.

Schon auf Werther, der sich in die Odyssee hineinschwärmt, fällt ein Morgenstrahl homerischen Lichtes — ein voller Mittagsglanz classischer Beleuchtung strahlt über die Iphigenia, die Elegien, „Alexis und Dora" hin — und ein sanfter, goldiger Abendschein der epischen Welt Homer's verglüht noch auf den wogenden Kornfeldern, dem väterlichen Weinberg und der Brunnenscene in „Hermann und Dorothea." — Bei Schiller dagegen klingt der schaurig ernste Eumenidenchor aus der Orestie in den „Kranichen des Ibykus" nach, die Stimmung der „Troerinnen" des Euripides in dem „Siegesfest" und in „Kassandra," selbst der tragische Naturmythus von der Demeter und Persephone in der „Klage des Ceres" und im „Eleusinischen Fest." Der vollstimmige Gesammteindruck aber, den die griechische Tragödie in Schiller's Gemüthe fand, klingt in jenem antik-romantischen Trauerspiel „Braut von Messina" in dem düstersten Echo wieder, an dessen Besprechung ich im nächsten Abschnitt gehen werde.

VI.

Schiller's Dramen aus der Zeit seines fertigen Kunststyls.

A. Die „Braut von Messina." (1803).

Ich habe den letzten Abschnitt schon mit einer Hinweisung auf die „Braut von Messina" geendigt, und das Kunsterperiment, das Schiller in dieser Tragödie gewagt hat, als die Frucht der, schon in „Wallenstein" stark wiederklingenden, antiken Studien des Dichters bezeichnet. Freilich ist es blos eine Treibhausfrucht, bei der wir zunächst nur die hochentwickelte, künstliche Gartencultur bewundern müssen, durch welche dieselbe unter einem so fremdartigen Klima mehr hervorgetrieben, als zur völligen Reife und Genußbarkeit gebracht werden konnte.

Die „Braut von Messina" gleich nach dem Wallenstein anzuführen, ist eigentlich gegen die chronologische Ordnung. Denn „Maria Stuart", die „Jungfrau von Orleans" gehen voran, hierauf erst er-

scheint jene Tragödie, mitten unter den ersten antikisirenden Versuchen der romantischen Schule, dem „Jon", dem „Alarkos" der beiden Schlegel. Als die Schatten und Gespenster in die deutsche Poesie einzuziehen begannen — trat die Muse Schiller's gleichfalls einen Augenblick unter dieselben — doch auch da als Königin der Schatten! Aber wenn auch andere Productionen dazwischen liegen, so ist doch ein genauer ideeller Zusammenhang zwischen „Wallenstein" und der „Braut von Messina" nachweisbar — und dieser liegt in der Schicksalsidee, die in beiden Werken den Nerv des Ganzen bildet.

Auch die Sterndeuterei muß hier wie dort als Vehikel der fatalistischen Anschauung dienen; in dem astrologischen Thurm beobachtet Wallenstein mit Seni die Planeten, und in derselben geheimnißvollen Beziehung stand der „sternkundige Arabier" zu dem früheren Fürsten von Messina. Der antike Fatalismus, der übrigens bei Wallenstein noch einestheils psychologisch motivirt ist, tritt hier ganz objectiv als tragische Prädestination auf, freilich als eine solche, die nur auf ein Schattenreich einwirkt. Eine fingirte Schicksalsordnung herrscht hier über eine fingirte Welt — wir sind dem Reich der Wirklichkeit, des geschichtlichen Lebens völlig entrückt.

Aber aus der helleniſtischen Reminiscenz an das dunkle Verhängniß wird, wie gesagt, in der „Braut von Messina" völliger Ernst gemacht. Von Anfang an breitet sich das tragische Bahrtuch über das ganze Stück aus. Es hat einen eigenthümlich düstern, funebralen

Ernst — die ganze Handlung ist gleichsam ein fürchterliches tragisches Nachspiel zu der Bestattungsfeier des verstorbenen Fürsten, dessen unversöhnter, finsterer Geist durch die nächsten Ereignisse fortspukt . . . Im Hintergrunde steht der Katafalk noch aufgerichtet, auf dem sein Sarg geruht, — geöffnet bleibt des Grabes Mund im Hause der Lebendigen . . . Kaum daß die Todtenklage verhallt ist, drängt eine Leiche die andere fort in's Grab, daß eine Fackel an der anderen sich anzünden, auf der Treppe Stufen sich der Zug der Klagemänner fast begegnen mag . . .

Ich habe schon früher gesagt, daß dieses Zurückgreifen zum antiken Schicksal nicht etwa mit einem mystischen Zug in Schiller's Gemüth, sondern mit den Consequenzen seines idealistischen Kunstprincips in Verbindung gebracht werden müsse. Dieses Fatum ist nur ein künstliches Dunkel, das die stylisirte Zeichnung seiner Figuren als Hintergrund braucht, etwa so wie der Aussteller von Nebelbildern den Raum ringsum gegen das Tageslicht abschließen muß, um den Effect seines galvanischen Lichtes ungestört auf das Bild wirken zu lassen. Im Wallenstein war diese völlige Isolirung gegen das natürliche Licht, d. h. die reine Durchführung des idealistischen Princips nicht möglich, und auch noch gar nicht beabsichtigt. Der volle, helle Sonnenschein der geschichtlichen Wirklichkeit sicherte den Gestalten ihren lebendigen Umriß, und selbst in die Dämmerung des astrologischen Gemachs, wo das Licht allein von den königlichen Planetenbildern zu kommen schien, drang immer durch irgend eine Ritze der einfallende Strahl

des Tages herein. In der „Braut von Messina“ ließ es der Stoff schon zu, diese Abschließung gegen die Wirklichkeit im vollsten Maße durchzuführen, und der Dichter hat sich das Sujet auch nur in dieser Absicht gewählt und eigens zugerichtet. Es sollte diese Tragödie eine kleine Kunstwelt für sich, ein eigenes höheres Ganze bilden, das mit der gemeinen Realität gar nichts gemein hätte, das aller Masse des Stofflichen ledig, in allen seinen Theilen rein ideell wäre. Das Schattenreich der Bühne ist nun fertig — der Tag selbst auf dem Theater ist nur ein künstlicher, die Architektur ist eine symbolische, die metrische Sprache selbst ist ideal — und nur die Handlung allein sollte real sein, daß dieser wesentlichste Theil dann die Wirkung des Ganzen zerstöre? Nein! Auch auf der Bühne muß sich das rein poetische Kunstprincip in radicaler Weise zur Geltung bringen — und als das geeignetste Mittel dafür betrachtet Schiller die Wiedereinführung des antiken Chors. Wenn ich letzthin das Lager Wallenstein's den in charakteristische Gruppen gesonderten, in einzelne Figuren aufgelösten Chor der historischen Handlung genannt habe, der den ganzen Zusammenhang des Helden mit der ihn umgebenden realen Welt vermittelt und erklärt — so bekommt jetzt die Betheiligung der Umgebung an dem Vorgang des Stücks eine vollkommen entgegengesetzte Bedeutung. Jetzt ist der Chor, gleich dem antiken, wieder in eine einzige sinnlich imponirende Masse zusammengezogen, und soll nichts als die allgemeine Idee repräsentiren, den Geist der Reflexion und Betrachtung, der sich der bewegten Hand-

lung gegenüberstellt; er soll ferner gerade in dieser Weise die lebendige Mauer bilden, welche die Tragödie um sich herumzieht, um sich von der wirklichen Welt rein abzuschließen, und sich ihren idealen Boden, ihre poetische Freiheit uneingeschränkt zu bewahren. In der alten Tragödie war der Chor mehr ein natürliches Organ, und folgte schon aus der poetischen Gestalt des wirklichen Lebens, weil ja die Handlungen und Schicksale der Helden von vornan öffentlich waren; in der neuen Tragödie soll er zu einem Kunstorgane werden, er soll helfen, die Poesie selbst hervorzubringen. Der Dichter muß die Paläste wieder aufthun, die Gerichte unter freiem Himmel herausführen, die Götter wieder aufstellen, alles Unmittelbare, das durch die künstliche Einrichtung des wirklichen Lebens aufgehoben ist, wieder herstellen, um die innere Natur ohne alle Verstecke und Einschränkungen, das Hoch-Menschliche in seinen reinen idealen Formen wirksam zu zeigen. Die durch den Chor repräsentirte Oeffentlichkeit der Handlung giebt ihr den Charakter des Feierlichen, des einfach Edlen, führt sie auf die großen Hauptzüge zurück; zugleich reinigt der Chor das tragische Gedicht, indem er die Reflexion von der Handlung absondert, und erhebt ebenso durch seine edle, lyrische Sprache die ganze Haltung des dramatischen Gedichts. Dadurch, daß er die Theile der Handlung auseinanderhält, und zwischen die Leidenschaften mit seiner beruhigenden Betrachtung tritt, giebt er uns unsere Freiheit zurück, die im Sturm der Affecte verloren gehen würde, und motivirt auch die

Besonnenheit und Würde, zu der die handelnden Personen ihr Pathos vor diesem richtenden Zeugen mäßigen.*) — So sucht Schiller in geistvoller, freilich auch sehr gekünstelter Weise den Chor in der „Braut von Messina" zu rechtfertigen. Nur müssen wir gleich hinzufügen: diese prachtvollen, lyrisch-rhetorischen Intermezzi's in der „Braut" — als Sprachkunstwerk der höchste Triumph der Schiller'schen Diction — sind doch nichts weniger, als eine Wiederherstellung des antiken Chors. Ich möchte sie eher eine subjective Parabase des Dichtergenius selbst nennen, der gleich dem königlichen Adler des Zeus, die Schicksalsblitze tragend, über der Welt seiner Tragödie schwebt, während der Chor der Alten nur der mitredende Volksgeist war, der aus der Tiefe geheiligter Ueberlieferung, gleich den Orakeln des pythischen Erdschlundes, seine ernste Weisheit vernehmen ließ. Es ist wieder nur der alte „rhetorische Ueberschuß," der sich bei Schiller irgendwo Luft machen muß. Früher war diese Rhetorik ein Bedürfniß des enthusiastischen Gemüths, ein Drang nach vollen, begeisterten Selbstbekenntnissen — jetzt ist sie, wie ich schon einmal bemerkt habe, ein Bedürfniß seiner geläuterten Gedankenbildung, die es drängt, die Idee nicht blos in die lebendige Gestalt der Figuren und Situationen zu versenken, sondern auch für sich in einer feierlichen, hochgestimmten Lyrik austönen zu lassen. Der Dichter kann einmal nicht anders — er muß den engen

*) Siehe Schiller's einleitende Abhandlung zur „Braut von Messina": „Ueber den Gebrauch des Chors in der Tragödie."

Kreis der Handlung verlassen, um sich über Vergangenes und Künftiges, über das Menschliche überhaupt zu verbreiten, um die großen Resultate des Lebens zu ziehen, die Lehren der Weisheit auszusprechen, und auf den Gipfeln der menschlichen Dinge, wie mit Schritten der Götter einherzugeh'n — und um dieses recht ohne Zwang thun zu können, construirt er sich den Chor als einen ästhetisch unerläßlichen Bestandtheil der höheren Tragödie. In „Wallenstein" vertheilt er noch diese allgemeinen Betrachtungen an die handelnden Personen — die meisten muß natürlich der Held übernehmen, der schon durch seinen metaphysischen Sternenglauben wie auserlesen zu tiefsinnigen Reflexionen ist — und so fand denn schon Göthe in dem Stück etwas „zu viel Philosophie." Jetzt stellte es sich Schiller's künstlerischem Sinn als nothwendig dar, diesen allgemeinen Gedankeninhalt auszuscheiden, und für sich in eine angemessene Form zu bringen, damit Ruhe und Bewegung, Betrachtung und Pathos zweckmäßig vertheilt sei — und so kam er denn auf die Idee des Chors. Freilich darf man sich den Träger so bedeutender Gedanken nicht allzu nahe besehen, man darf sein Wesen überhaupt nicht analysiren. Er besteht aus den Rittern im Gefolge der beiden fürstlichen Brüder, und muß sich aus Bühnenrücksichten auch wieder in einzelne Individuen auflösen, da diese Reflexionen doch nicht Unisono vorgetragen, und auch nicht immer nur von den Chorführern gesprochen werden können. Nun frägt man aber gleich wieder: wer sind diese weisen Declamatoren? Was stellen sie vor? Die Fürstin selbst hat von ihnen

keine sonderlich gute Meinung — sie nennt sie die wilden Banden, die den Söhnen folgen, die raschen Diener ihres Zorns, ein herzlos falsches Geschlecht, das der Herrscher Fall zum Stoff seiner Lieder und zum zeitkürzenden Gespräch sich macht — und diese Ritter beugen sich trotz jener Beleidigungen „ die sie Alle anhören müssen, voll knechtischer Demuth vor dem fürstlichen Sinn und der ruhigen Klarheit der Herrscherin, während sie selbst das verworrene Streben, wie sie geradezu eingestehen, blind und sinnlos durch's wüste Leben treibe! Kann ein solcher Chor die Handlung zur Idee hinaufläutern, kann er wie mit Schritten der Götter auf den Gipfeln der Dinge einhergehen? Ich glaube kaum. — Doch kehren wir jetzt zur Schicksalsidee der „Braut von Messina" zurück — deren Ausleger ohnehin vorzugsweise dieser Chor ist.

Der Bruch mit dem Naturalismus, den Schiller in der gegenwärtigen Tragödie beabsichtigte, war dadurch vollendet, indem er die Gestalten derselben mit der Atmosphäre einer durchaus fremdartigen Weltanschauung umgab, und darin so weit ging, als nur möglich. — Wie ich schon erwähnt habe, sind die Linien und Contouren des tragischen Mythus, die Zeichnung und Composition des Ganzen hier durchaus antik, nur der Farbenauftrag und die Lichtreflexe, die der Tragödie einen gewissen malerischen Effect verleihen sollten, sind dem Christlich Romantischen entlehnt. Da gesellt sich denn wunderlich genug die christliche Religion, ja selbst der maurische Aberglaube der griechischen Götterlehre bei. Es sei ein Recht der Poesie, meint Schiller,

die verschiedenen Religionen als ein collectives Ganze für die Einbildungskraft zu behandeln; unter der Hülle aller Religionen liege ja die Religion selbst, die Eine Idee des Göttlichen, und es muß dem Dichter erlaubt sein, dieses auszusprechen, in welcher Form er es jedesmal am bequemsten. und treffendsten findet. Dem ist aber nicht so. Aus den Religionen darf man keine Mosaik machen, weil sie die Grundtöne ganz verschiedener Zeitalter und Volksanschauungen sind; es dennoch thun, heißt eine babylonische Sprachverwirrung in der Poesie erzeugen, die ebenso heillos ist, als ob man heterogene Tonarten gleichzeitig zusammengreifen wollte.*) Was übrigens Schiller hier unter der Hülle der verschiedenen Religionen fand, ist nicht die Eine Idee des Göttlichen, sondern jener Proteus des Aberglaubens, der vielgestaltig durch alle Culte geht, hier durch unheilbringenden Vogelflug schreckt, dort durch geweihte Kerzen, die den Altar selbst in Brand stecken u. dgl. m. Dann freilich bleibt es so ziemlich gleich, ob maurische Astrologen, oder christliche Eremiten sich mit der Auslegung von ahnungsvollen Träumen befassen.

Werfen wir einen Blick durch das dämmernde, griechische Säulenhaus dieser Tragödie, wo neben der Erinnys, die die Schwelle behütet, der Engel mit dem Weihkessel schwebt, und über dem Herde der Penaten das Bild der Madonna von leuchtendem Goldgrund herabschaut.

---

*) Vergl. Jul. Schmidt: Geschichte der deutschen Literatur seit Lessing's Tod (4. Aufl.) I. Band. S. 459.

„Aus den verschwiegenen Gemächern ihres Frauensaales", ganz so wie die griechischen Hausfrauen, schreitet Isabella heraus, um den Aeltesten von Messina die bitt're Sorge ihres Hauses zu verkünden. Mit Ueberwindung halten die beiden Chöre, die in die Königshalle eintreten, den zürnenden Muth an sich; aber es schreckt sie die Eumenide, die Beschirmerin dieses Orts, und so lassen sie das Schwert geborgen in der Scheide. Als sie die Fürstin mit ihren Söhnen begrüßen, da werden die alten Heiden wieder christlich gestimmt:

Selber die Kirche, die göttliche, stellt nicht
Schöneres dar auf dem himmlischen Thron;
Höheres bildet
Selber die Kunst nicht, die göttlich gebor'ne,
Als die Mutter mit ihrem Sohn.

Die Fürstin dagegen schließt ihren Versöhnungsversuch, wo sie gleich der Jokaste des Euripides zwischen ihren Söhnen steht, mit echt antiken Kraftstellen:

„Gehorcht dem Dämon,
Der euch sinnlos wüthend treibt! Ehrt nicht des Hausgott's
Heiligen Altar! Leib gegen Leib, wie das thebanische
Paar rückt auf einander los, und muthvoll ringend,
Umfanget Euch mit eherner Umarmung!"

Nachdem der Haß beigelegt ist, beschäftigen sich die beiden Brüder ganz mit dem Geheimniß ihrer Liebe. Der Chor fragt Don Manuel, ob keine dunkle Spur auf die Herkunft der Geliebten zurückleite? Ein alter Diener weiß darum, der einz'ge Bote zwischen Kind und Mutter. — Und von diesem Alten hast du nichts erforscht? — Seit wenig Monden drohte er mit einer nahen Aenderung ihres Geschicks. — Er drohte,

sagtest du? — Ein jeder Wechsel schreckt den Glücklichen: wo kein Gewinn zu hoffen, droht Verlust. Auch dies ist ganz antik gefühlt — noch mehr die Hinweisung auf die verhängnißvolle Erbschuld des Hauses, deren der Chor gedenkt, als er über die Gewaltthat des Klosterraubs seine Bedenken ausspricht:

Auch ein Raub war's, wie wir Alle wissen,
Der des alten Fürsten Gemahl
In eine frevelnde Ehe gerissen,
Denn sie war des Vaters Wahl.
Und der Ahnherr schüttete im Zorne
Grauenvoller Flüche schrecklichen Samen
Auf die sündhafte Ehe aus.
Greuelthaten ohne Namen,
Schwarze Verbrechen verbirgt dies Haus!

Welchen Abstich bildet dagegen die Klostereristenz Beatricens, welche beim Horageläute, bei Messen und frommen Gebeten aufgewachsen ist, welchen Contrast ferner das Requiem für den verstorbenen Fürsten mit seinem echt feudalen Pomp! Wie befremdend klingt es, wenn die Fürstin-Mutter, die doch auch auf Gnadenbilder, auf das heilige Haus in Loretto, und auf die Fürbitte der Heiligen etwas hält, ein andermal wieder in dumpfer Ergebung der unregiersam starken Götterhand sich unterwirft, die ihres Hauses Schicksal dunkel spinnt! Endlich, nach der Ermordung Don Manuel's, da treten die Schauer des Hades, durch kein christliches Beschwörungswort mehr gebannt, gespenstig herein; der Chor vernimmt das Rauschen eherner Füße, der höllischen Schlangen zischendes Tönen — es sind die äschyleischen Eumeniden, die unsichtbar, ohne Gesang

und Sprache, aber in fürchterlicher, geisterhafter Gegenwart emporsteigen. Die Deutung der entsetzlichen Katastrophe spricht dann der Chor aus, der durch seine Gesänge die Schauer des Schicksals noch verstärkt.

Wie die Seher verkündet, so ist es gekommen —
Denn noch Niemand entfloh dem verhängten Geschick.
Und wer sich vermißt, es klüglich zu wenden,
Der muß es selber erbauend vollenden.

Aber ist dies nicht ein blindes und sinnloses Geschick, welches mit dem Menschen nur ein unheimliches Versteckensspiel treibt? Wird hier nicht die Nacht des antiken Fatums noch um so gräßlicher, da der Strahl des modernen Bewußtseins zugleich in ihren Abgrund leuchtet und in grauenhaftem Zwielicht um ihre Schrecken spielt? Für Schiller war es freilich nichts Anderes, als ein künstlich zurechtgelegtes Mittel, um einen erhöhten Schauer der tragischen Wirkung hervorzubringen — sonst benützte er den antiken Schicksalsglauben mit ebenso wenig innerlichem Antheil für seine theatralischen Zwecke, wie etwa das Motiv der christlichen Inspiration in der „Jungfrau von Orleans." —

Man hat Schiller oft, und nicht mit Unrecht, unseren tragischesten Dichter genannt, nur hat man Eines dabei gewöhnlich übersehen. Schiller hatte, wie kein anderer moderner Dichter, das richtigste und tiefste Gefühl für die tragische Tonart und den allgemeinen Totaleindruck, den wir von der Tragödie im Ganzen erwarten, für jene möglichst tief angeschlagene, ernst hindurchklingende Stimmung, die von Anfang an festgehalten, zu mächtigen Tönen anschwellen und endlich

in düsterer Harmonie ausklingen soll. Um aber diese Wirkung auf dem einfach hohen, natürlichen Wege eines Shakespeare zu erreichen, dazu fehlte ihm die volle, plastische Kraft der tragischen Charakteristik, jene höchste Begabung, in der realistischen Darstellung auch immer großartig zu bleiben, die tragische Erhabenheit nicht immer durch ein theilweises Aufgeben des Naturwahren erkaufen zu müssen, das Pathos der Charaktere aus der Wurzel ihrer tiefsten Eigenthümlichkeit emporwachsen zu lassen, und die Natur der Leidenschaften in ihren individuellen Formen, nicht blos das abstracte Wesen derselben in ihrem allgemeinen rhetorischen Ausdruck wiederzugeben. Was Schiller an wirklich packenden Schilderungen der Leidenschaft leistete, das war pathologisch, hing mit den Selbstgeständnissen seiner Jugendstimmungen zusammen; sobald dieser subjective Vorrath von Affect erschöpft, sobald die Fieberglut seiner ersteren Productionen durch den nun folgenden Bildungsproceß hinausgeläutert war — dann klang durch Schiller's Gemüth jene sittlich-ästhetische, harmonisch ausgeglichene Stimmung nach, die ich in einem früheren Vortrag besprochen habe, und deren vollste Töne uns in seiner philosophischen Lyrik entgegentreten. Das Menschliche in seinen leidenschaftlich getrübten Formen aufzufassen, kraftvoll bewegte Charaktere in dem innern tragischen Aufruhr ihrer tiefsten Gemüthskräfte zu schildern, war ihm von der Höhe jener ausgeglichenen Stimmung aus schwerer als früher, wenn ihm auch das Kunstprincip des Tragischen klarer und deutlicher als je vor Augen stand. Kann es uns

jetzt Wunder nehmen, daß Schiller die Schrecken des antiken Fatums, das fertige, vorherbestimmte Schicksal des Alterthums in seine Tragödien hineinragen ließ, da es ihm mit der Schilderung des werdenden Schicksals, des inneren Verhängnisses der Charaktere doch nicht so ganz gelingen wollte? Hätte er die Dämone der Leidenschaft heraufbeschwören können, wie sie Shakespeare in dem Gemüthe eines Macbeth, eines Othello, einer Cleopatra aufsteigen läßt, er hätte keine Erinnyen, keinen Neid des Schicksals, keinen Erbfluch des Ahnherrn u. s. w. gebraucht, und doch auch den ganzen Schauer des antiken Verhängnisses, aber mit natürlicheren Mitteln zu erreichen vermocht. So aber ist sein Fatalismus nur ein sehr geistreich berechneter Kunstgriff, der jene natürliche Tragik ersetzen, wo möglich überbieten soll, ein Effect, der sich ganz gut einer künstlich kombinirten Orchesterwirkung vergleichen läßt. Und betrachten wir ihn nur als solchen, nämlich als Effect, sehen wir von dem Unzukömmlichen der zu Grunde liegenden Weltanschauung ab, so müssen wir die meisterhafte Berechnung der Wirkung auf's Höchste bewundern. Es ist wahr — wir befinden uns in der „Braut" in einer völlig wesenlosen Schattenwelt, der wir im Anfang auch keinen sonderlichen Antheil abgewinnen können. Aber von dem Moment an, wo die dumpfen, ahnungsvollen Trauerklänge den Chor mit der Leiche Don Manuel's ankündigen — von da an, wo die Todtenklage in düstern, beängstigenden Lauten erschallt — welche Grandiosität des tragischen Effects, dem sich in dieser Art kaum etwas Aehnliches zur Seite stellen läßt.

Auch Schiller selbst vermochte in keiner anderen Production zu einer solchen Tiefe der tragischen Stimmung hinabzugehen. Der Affect der Maria Stuart in der Scene der beiden Königinnen ist im Grunde genommen doch nur Theaterleidenschaft; im Allgemeinen überwiegt in diesem Trauerspiel die weiche Stimmung des Rührenden über die herbere, kräftigere des Tragischen, und ein höherer Verklärungsschein umschimmert zuletzt die verführerische Magdalenengestalt der büßenden Königin auf ihrem letzten Gange. In der „Jungfrau" herrscht das visionaire Pathos einer übernatürlichen Begeisterung vor, welches nach aufwärts, nicht aber in die Tiefe geht, und für das Tragische zu viel transparentes Licht und fast keine Schatten hat. Aus der Glorie der heiligen Eiche zu Dom Remy tritt die Jungfrau im Anfang der Handlung hervor, um zuletzt, von leichten Wolken gehoben, nach kurzem Schmerz in das Land der Wonnen zu entschweben. Ihre Schuld, obgleich schwer gebüßt, ist nur ein vorüberziehender Sonnenfleck — sie gehört ebenso der christlichen Mystik an, wie etwa die Erbschuld in der „Braut von Messina" der heidnischen, und ist für unser Gefühl nicht minder unverständlich. Auch in „Wilhelm Tell" geht der Zug der Stimmung entschieden nach aufwärts — freilich ist es die frische, kräftigende Bergluft des Freiheitsglaubens, nicht etwa eine abstracte Inspiration wie in der Jungfrau, die unser Gefühl hier mächtig in die Höhe zieht. Die tragischen Schatten streifen dieses Stück, aber umdüstern es nicht für die Dauer — durch das ganze, wunderbare Werk geht ein mächtiger Zug begeisterter

Erhebung und die Geister auf den Bergen scheinen unsichtbar ihren Chorus mit dazu anzustimmen. Diese Werke sind es nun, die wir noch durchzugehen haben, ohne eben allzulang bei ihnen verweilen zu wollen. Was so gründlich durchgenossen ist, bedarf nicht mehr der ausführlichen Besprechung; auch giebt der *werdende* Dichter der kritischen Betrachtung immer mehr zu thun, als der *fertige*.

B. „Maria Stuart." (1800).

Nachdem Schiller an seinem „Wallenstein" gelernt, einen umfassenden geschichtlichen Stoff poetisch aufzuarbeiten, drängte es ihn, an einem anderen Sujet die einmal errungene Methode des Schaffens neu zu erproben. „Die Masse, die mich bisher anzog und festhielt," schreibt er in jenen Tagen an Göthe, „ist nun auf einmal weg, und mir dünkt, als wenn ich bestimmungslos im luftleeren Raume hinge . . . Ich werde nicht eher ruhig sein, bis ich meine Gedanken wieder auf einen bestimmten Stoff mit Hoffnung und Neigung gerichtet sehe." Er mußte weiter zu thun haben, nachdem er der dramatischen Arbeit Herr geworden, und ihm dies Schwere leicht geworden war; er mußte ferner die Ausfüllung jetzt von Außen suchen, während früher sein Inneres brausend überquoll.

Ein alter, halbvergessener Plan tauchte da wieder vor seiner Seele auf — es war der zur „*Maria Stuart*."

In welchem Stadium seiner Entwickelung finden wir jetzt den Dichter?

Die Form ist in seinem Geiste fertig, die künstlerische sowohl als die technische, die nun einen beliebigen Stoff an sich heranzuziehen und zu gestalten vermag, aber der innere Antheil des Gemüthes am Schaffen wird immer geringer; je feiner jetzt die Hand des Künstlers, der den Stoff nach allen Seiten durchfühlt und gestaltet, desto ruhiger schlägt dabei das Herz des Dichters. „Beschäftigung, die nie ermattet," freilich eine ästhetisch gehobene, tritt an die Stelle der aufgegebenen Ideale der Jugend. Wenn Schiller in der Wallenstein-Epoche noch mit sich rang und kämpfte, um sich für einen Stoff mit der reinen, kühleren Liebe des Künstlers interessiren zu können, so ist ihm dies jetzt schon zur anderen Natur geworden; er hat seinen Styl und seine Technik im großen Ganzen und im Detail festgestellt, und fängt schon an, wie ein jeder fertige Künstler, sich selbst zu reproduciren und zu wiederholen. Die Compositionsform, die er sich im „Wallenstein" erarbeitet, und die da noch sehr weitschichtig ist, wird dem Wesen nach in der „Maria Stuart" festgehalten, ist aber da vereinfacht und ins Enge gezogen, der Sinn für theatralische Zweckmäßigkeit ist geschärfter und wird durch keinen Drang sich subjectiv auszusprechen, beirrt; die Charaktere sind einfach umrissen und nur leicht colorirt, mit gewandter Zeichnerhand, doch ohne tiefere Durchführung hingestellt, mehr wirksam in ihrer Gegenüberstellung, als ergreifend durch die Fülle ihrer individuellen Lebenskraft; selbst

die Diction bewegt sich in glänzenden, aber schon typisch feststehenden Formen, die manchmal bereits an das Phrasenhafte streifen.

Schon in Bauerbach (1783) trat die Gestalt der schottischen Königin an den jugendlichen Dichter heran; er entschied sich aber damals für Don Carlos, und jener Stoff wurde „bis auf weitere Ordre“ zurückgelegt. Wie würde er ihn wohl in seiner Sturm- und Drangperiode behandelt haben? Wir können es uns zwar nicht deutlich vorstellen, in welcher Weise er damals schon mit einem reichen, bestimmt vorgezeichneten Frauencharakter dieser Art fertig geworden wäre, wo er in erster Reihe nur ekstatische Jünglinge, ideale Räuber, Republikaner, weltstürmende Liebhaber, kosmopolitische Prinzen vorzuführen verstand; aber vielleicht hätte er gerade da der Maria Stuart etwas von jenem Puls zu geben gewußt, der in ihren glühenden Sonetten, in ihren liebeerhitzten Briefen an Bothwell so mächtig schlägt . . . Die geniale Excentricität des jungen Schiller wäre vielleicht im Wesen dieser excentrischen Frauennatur näher gekommen, wenn ihm auch die Kraft des Pinsels gefehlt hätte, Harmonie und Uebereinstimmung in das ganze Charakterbild zu bringen. Jedenfalls wäre die Maria Stuart einer jener problematischen, interessant gemischten Charaktere geworden, die ihn, seit ihn der Fiescostoff ergriff, so tief und lebhaft anregten; nun ist ihr Bild wohl in den edelsten Contouren idealistischer Auffassung gehalten, aber es fehlt ihm die tiefere Glut und Farbe des Affects, der heiße Hauch und magische Blick, der von einem tief aufgeregten Seelen-

leben Kunde giebt. Wie ruhig und gemessen steht diese Maria Stuart neben einer Orsina von Lessing da, von deren leidenschaftlichem Blut der Schiller'schen Heldin wohl einige Tropfen zu wünschen wären! Schiller vermochte auf seiner jetzigen Bildungsstufe einen solchen Charakter voll Temperament und Race nicht mehr so recht nachzuempfinden; er hat sich ihn gleichsam nach seiner Abhandlung „über Anmuth und Würde" zurechtgestellt, um in ihr die „Schönheit im Augenblicke des Leidens," die duldend verklärte, weibliche Anmuth zu schildern. Man merkt es der ganzen Zeichnung dieser Gestalt an, daß sie nach abstracten ästhetischen Principien concipirt ist.

Die Schiller'sche Maria Stuart hat nur noch eine Vergangenheit; ihre Schuld liegt schattengleich hinter ihr, aber ebenso auch die kühner angelegten originelleren Züge ihrer Natur; sie ist zur Dulderin glorificirt und abgeschwächt, während uns die schöne Sünderin weit interessanter wäre. Wie sie vor uns dasteht, mit diesem Adel der Fassung und Ergebung, mit dieser rührenden Hoheit weiblicher Würde, kann man kaum an all' das glauben, was man gelegentlich über ihr verbrecherisches Vorleben erfährt. Es ist ein Hauptgeschäft der Hanna Kennedy — dieser „Vertrauten" ganz im Sinne der französischen Tragödie — uns aus ihrem getrenen Ammengedächtniß heraus über die Vergangenheit der Königin zu orientiren. Diese Recapitulation ist ziemlich äußerlich an den Jahrestag der Ermordung Darnley's angeknüpft, dessen Wiederkehr die Königin im ersten Acte mit Buße und Fasten

feiert; es ist ein nahezu prosaisches und trockenes Resumé, etwa so, wie der historische Vortrag Questenberg's in der Audienzscene der Piccolomini's. Die Absicht ist allzu merklich, daß dies Alles nur der Zuschauer wegen gesagt ist; auch Maria könnte, wie dort Wallenstein, die Kennedy mit den Worten unterbrechen: Erspar' mir diese alten Geschichten noch einmal haarklein anzuhören, die ich ja schaudernd selbst erlebte!

Aber Kennedy übernimmt auch das Amt, die Königin wegen ihrer Jugendfrevel zu entschuldigen, sie gegen die eigene herbe Selbstanklage zu vertreten.

Da Ihr die That geschehen ließt, wart Ihr nicht
Ihr selbst, gehörtet Euch nicht selbst. Ergriffen
Hatt' Euch der Wahnsinn blinder Liebesglut,
Euch unterjocht dem furchtbaren Verführer,
Dem unglückseligen Bothwell. — Ueber Euch
Mit übermüth'gem Männerwillen herrschte
Der Schreckliche, der Euch durch Zaubertränke,
Durch Höllenkünste, das Gemüth verwirrend,
Erhitzte —

Fürwahr, das echte Plaidoyer einer Amme, die sogar noch an das alte Hausmittel aus der Apotheke des Teufels, an Zaubertränke glaubt! Doch hören wir sie weiter:

— laßt ein ewig' Schweigen diese That
Bedecken! Sie ist schauderhaft, empörend,
Ist einer ganz Verlor'nen werth — doch Ihr seid keine
Verlorene — ich kenn' Euch ja: ich bin's,
Die Eure Kindheit auferzogen. Weich
Ist Euer Herz gebildet, offen ist's
Der Scham — der Leichtsinn nur ist Euer Laster.

Nun freilich — die Amme muß das wissen. Sie constatirt ferner die Umkehr der Königin zur Sitte und Tugend:

Seit dieser That, die Euer Leben schwärzt,
Habt Ihr nichts Lasterhaftes mehr begangen:
Ich bin ein Zeuge Eurer Besserung.

Dieses Sittenzeugniß aus dem Munde der Amme ist fast ein wenig komisch. Wenn der Dichter es für nöthig findet, etwas zur Rehabilitirung seiner Gestalten zu thun, so darf er sich nicht zu diesem Ende hinter so untergeordnete, und bei ihrer Stellung keineswegs unbefangene Personen stecken. Es steht schlimm, wenn die Ammen die Heldinnen vertheidigen müssen.

Wie Melvil durch das Sacrament, so absolvirt Schiller seine Heldin durch die reinigende Kraft der idealen Dichtung — aber er begegnet hier eigentlich einem Schriftsteller von sehr unidealer Tendenz, Kotzebue, in einer ganz verwandten Auffassung. Des Letzteren Eulalia in „Menschenhaß und Reue" (1789) ist in gewissem Sinn beinahe eine bürgerliche Vorgängerin der Maria Stuart. Auch ihre Vergangenheit schwärzt der Flecken des Ehebruchs, und dennoch ist sie durch falsche theatralische Glorie verherrlicht und in das vortheilhafteste Licht gestellt. Alles hält sie an Seelenschönheit und Güte für einen Engel; „nein," heißt es da, „Sie sind nicht lasterhaft, der Augenblick Ihrer Verirrung war ein Traum, ein Rausch, ein Wahnsinn." Ganz etwas Aehnliches sagt Kennedy, wie wir sahen, zur Entschuldigung der Königin; sie fügt noch hinzu:

es giebt böse Geister,
Die in des Menschen unverwahrter Brust
Sich augenblicklich ihren Wohnplatz nehmen,
Die schnell in uns das Schreckliche begeh'n,

Und zu der Höll' entfliehend, das Entsetzen
In dem befleckten Busen hinterlassen.

Das ist so ziemlich die Kotzebue'sche Moral, in eine edle Sprache übersetzt, die aber den Sinn nicht bessert. Wo bleibt da die moralische Verantwortung, auf welche Schiller sonst so viel hält, wenn der Frevel von dem Bewußtsein abgewälzt und auf dunkle Einflüsse geschoben wird?

Während der Dichter dafür sorgt, die Königin durch den unmittelbaren Eindruck, den sie macht, so liebenswürdig als möglich erscheinen zu lassen, malt er das Unrecht, das ihr widerfährt, in desto grelleren Farben aus. Ihre Schuld rückt er in die Ferne und stellt sie als Wirkung blinden Liebeswahnsinns dar, indeß er den Machinationen ihrer Feinde das Gepräge planvollen Hasses giebt. Die Ränke ihrer Gegner sehen wir vor Augen, aber von ihren früheren Sünden ist nur beiläufig die Rede, und der Trauerschleier der Büßerin macht ihre Erscheinung nur noch sympathischer. An dem Verbrechen, um dessenwillen sie verurtheilt wird, an der Verschwörung Babington's, hat die Schiller'sche Maria keinen Antheil; nur ihr religiöses Gewissen bringt die vergangenen Frevel mit dem gegenwärtigen Geschick in einen Zusammenhang.

„Gott würdigt mich, durch diesen unverdienten Tod
Die frühe schwere Blutschuld abzubüßen."

Dies ist echt katholisch empfunden, entspricht aber keineswegs der Idee jener poetischen Gerechtigkeit, wie sie in der Tragödie walten soll. Da müssen Schuld und Strafe an einem und demselben

Stamme wachsen, die That selbst muß es sein, die sich gegen den Thäter wendet. Hier aber hängen, wenigstens wie Schiller es darstellt, die Ereignisse in Schottland, Darnley's Tod, und der Ehebruch mit Bothwell durchaus nicht mit dem Schicksal zusammen, das Maria Stuart in England dem Schaffot entgegenführt. Ebenso gut hätte sie, wenn sie den Tod im Schiffbruch vor Augen gesehen, oder einen tödtlichen Sturz erlitten hätte, darin eine Strafe des Himmels für jene Blutschuld finden können, als in dieser über eine falsche Anklage erfolgten Verurtheilung. Eines ist wie das Andere ein äußerlich hereinbrechendes Unglück, kein tragisch motivirtes Schicksal.

Ist es aber auch wahr, daß Maria an England so gar keine Schuld hatte? daß sie sich dem „anmaßlichen Gerichtshof der Lords" gegenüber mit dem ganzen Muth ihrer Unschuld hinstellen durfte? Die Geschichte widerspricht dem entschieden. Ebenso willkürlich, als Schiller seinen früheren Helden zum Staatsverbrecher machte, obgleich seine Schuld historisch noch immer nicht recht erwiesen ist — reinigte er jetzt seine Heldin gegen alle geschichtlichen Zeugnisse von dem Antheil an hochverrätherischen Complotten, weil es ihm gerade so paßte. Maria war aber mit den Plänen der Verschworenen im Einverständniß, ja sie wies ihnen sogar bedeutende Summen zur Unterstützung an; die Briefe an Babington, die der Schreiber Nau für echt erklärte, hatte sie wirklich an ihn geschrieben, und Kurl, ihr Secretair, welchen der Dichter seinen angeblichen Verrath an Maria Stuart in wildem Wahnsinn büßen läßt, behauptete noch auf

dem Sterbebette, er sei nicht treulos an seiner Königin gewesen.

Und was liegt am Ende auch daran, daß sie von ihrem Gefängnisse aus intriguirte und alle Hebel der Nothwehr und des Hasses in Bewegung setzte? Wenn es auch der Kant'schen Ethik und der Schiller'schen Aesthetik nicht entspricht, so ist es doch natürlich, und erklärt dann vollkommen ihr Schicksal. Darauf kommt aber Alles an, daß man in der modernen Tragödie die Schicksale sich entwickeln, nicht sie hereinbrechen sieht.

Blicken wir jetzt auf die Feindin Maria Stuart's, die Königin Elisabeth. Wie ungünstig ist diese geschildert! Die Parteilichkeit, die der junge Dichter aus menschlichen Interessen hegte, hat er auch auf der höheren Stufe seiner künstlerischen Reife beibehalten, aber es ist eine blos ästhetische, abstracte Parteinahme geworden, die uns deshalb nur weit unangenehmer berührt. Wo ist jetzt jener Dichter, der einen Marquis Posa dem größten Despoten des Katholicismus gegenüber die Worte sagen läßt:

Der Bürger,
Den Sie verloren für den Glauben, war
Ihr edelster. Mit off'nen Mutterarmen
Empfängt die Fliehenden Elisabeth
Und furchtbar blüht durch Künste uns'res Landes
Britannien! —

Die ganze historische Idee des englischen Staates hat er jetzt an die ästhetische Grille von der „Würde der Frauen," die großen Perspectiven, die der Stoff eröffnet, an Weimar'sche Theetischgesichtspuncte hinge-

geben! Er sieht die beiden Königinnen mit den Augen Mortimer's, der nun der Dolmetsch seiner Anschauungen sein muß. Als solchen haben wir ihn zu betrachten; denn wir müssen den Dichter selbst an jenen Stellen seines Werkes suchen, welche die höchste Temperatur haben, und das sind hier die Ergüsse jenes fanatischen Liebhabers.

Geradezu gesagt: statt große geschichtliche Gegensätze gegenüberzustellen, wobei die individuelle Charakteristik immerhin ihre Rechnung auch finden konnte, liefert hier Schiller in zwei contrastirenden Frauencharakteren eine Exemplification zu seiner Ansicht von der „Macht des Weibes", die er einmal in folgenden Versen ausgesprochen:

. . Durch Anmuth allein herrschet und herrsche das Weib!
Manche zwar haben geherrscht durch des Geistes Macht und der Thaten;
Aber dann haben sie Dich, höchste der Kronen entbehrt.

Das Eine geht auf Maria, die „sich nur befleißt, ein Weib zu sein," aus Ueberweiblichkeit allein sündigt, und auf ihrem Todesweg sich blos deshalb mit der Krone schmückt, um des Weibes würdigen Stolz wieder in ihrer Seele zu fühlen; das Andere stimmt auf Elisabeth, die spröde Jungfräulichkeit bei heimlicher Lüsternheit heuchelt, die ihren höchsten Stolz darein setzt, als Weib doch so regiert zu haben, wie ein Mann und wie ein König; aber dabei Marien ihre weiblichen Triumphe doch heimlich beneidet, weil sie selbst im Reiche der Anmuth nie geherrscht, die Frauenkrone der Liebenswürdigkeit nie besessen hat! Ihr

Blick ist kalt, wie der Schimmer ihres Diadems; sie hat vom Weibe nicht das Herz, nur die Schlauheit und die Verstellung; Marien's rührende Gestalt schmücken ihre Thränen schöner, als die stolze Elisabeth die Edelsteine ihres Königsschmucks — und während ihr diese höhnend zuruft: „Es ist aus, Lady Maria, Ihr verführt mir keinen mehr!" hat sie Mortimer noch bis zum Wahnsinn entzückt, und er wagt für sie das verzweifelteste aller Abenteuer mit schwärmerischem Muth!

Wo bleibt aber da die historische Idee? Der Dichter hat sich selbst auch in die schottische Königin verliebt, und ist ihr zu Lieb' mit Mortimer für die Dauer der dramatischen Arbeit katholisch geworden, freilich ganz in demselbem Sinn, wie er bald darauf in der „Braut von Messina" ein völliger Heide wurde. Daß Maria Stuart noch im Grabe an dem Dichter des Marquis Posa eine solche Eroberung machte, um ihn seiner protestantischen Anschauung fast ganz zu entfremden, kann zu ihren größten Siegen gezählt werden.

Die ganze tiefernste Geschichtshandlung ist zuletzt zu einem bloßen Frauenkrieg herabgesetzt, dessen Streitpunct kein Staatsinteresse, sondern ein Liebhaber ist. Nicht der Protestantismus und der Papismus, nicht die Gefahr der katholischen Reaction, die für England droht — Leicester's Besitz allein, der um die Gunst zweier Königinnen buhlt, ist es, der sich verhängnißvoll zwischen Elisabeth und Maria stellt, und die letztere dem Schaffot entgegenführt. Zwar kommen die politischen Motive in der berühmten Scene der beiden Königinnen auch zur Sprache. „Euer Oheim, der stolze,

herrschwüth'ge Priester war es, der die Fehde begann! Er bethörte Euch, mein Wappen anzunehmen, Euch meine Königstitel zuzueignen, auf Tod und Leben in den Kampf mit mir zu gehen! Der Priester Zungen und der Völker Schwert rief er gegen mich auf — des frommen Wahnsinns fürchterliche Waffen! Sagt, welches Pfand giebt mir Gewähr für Euch, wenn ich großmüthig Eure Bande löste? Mit welchem Schloß verwahr' ich Eure Treue, das nicht Sanct Peters Schlüssel öffnen kann? Euer Haus ist das Papstthum, der Mönch ist Euer Bruder — Gewalt ist gegen Euch die einzige Sicherheit!" Das Alles ist nur so äußerlich, der Situation wegen gesagt; die Blicke der Königinnen haben sich etwas ganz Anderes zu sagen, das denn zuletzt auch auf die Zunge kommt. Das Weib allein ist es, das dem Weibe hier im unedelsten Triumphe entgegentreten wollte. Jene Zusammenkunft ist nicht im Cabinet, sie ist im Boudoir der Königin Elisabeth beschlossen. „Ist's denn wirklich wahr, daß sie so schön ist?" fragt Elisabeth ihren Günstling Leicester. „So oft mußt' ich die Larve rühmen hören: wohl möcht' ich wissen, was zu glauben ist." Leicester beeilt sich den Stachel der Eitelkeit bei der Königin zu schärfen.

Die Freude wünscht' ich mir, ich berg' es nicht,
Der Stuart gegenüber Dich zu seh'n!
Dann solltest Du erst Deines ganzen Sieg's
Genießen! Die Beschämung gönnt' ich ihr,
Daß sie mit eig'nen Augen — denn der Neid
Hat scharfe Augen — überzeugt sich sähe,
Wie sehr sie auch an Adel der Gestalt
Von Dir besiegt wird, der sie so unendlich
In jeder andern würd'gen Tugend weicht.

„Du kannst sie," fährt er fort, „auf das Blutgerüst führen, es wird sie minder peinigen, als sich von deinen Reizen ausgelöscht zu sehen!" Elisabeth willigt nach einigem Zögern ein. Nur die raffinirte Verhöhnung des tiefsten Unglücks ist also der Beweggrund, der die Königin die Zustimmung zu dieser Zusammenkunft geben läßt — wie sich denn diese Absicht dann auch in den Worten:

Das also sind die Reizungen, Lord Lester,
Die ungestraft kein Mann erblickt ꝛc.

auf eine geradezu rohe Weise kundgiebt. Wie gemein, sich an der Erniedrigung eines dem Tode geweihten Opfers noch zu weiden! Denn damals, als Elisabeth in die Zusammenkunft einwilligte, stand ihr nichts ferner, als eine großmüthige Regung; der Tod der Maria war ja von Anfang an beschlossene Sache, die Königin hat selbst dem Mortimer eine Scene vorher einen blutigen Auftrag gegeben, auf dessen Vollführung sie mit Sicherheit rechnet. Nur den Lärm, den eine öffentliche Hinrichtung macht, den unauslöschlichen, garstigen Blutfleck auf ihrem königlichen Hermelin scheut sie — die heimliche Beseitigung der Todfeindin wünscht sie aber auf's sehnlichste. Und nach solchen Anschlägen noch eine Zusammenkunft, um die ringende Hoffnung boshaft zu täuschen! Aber die Scene wendet sich anders. Maria triumphirt — vor Leicesters, ihres Günstlings Augen beschimpft sie die Stolze, gestärkt durch seine Nähe — Elisabeth, die Maria zu erniedrigen glaubte, wird nun selbst ihres Spottes Ziel. Nun kommt das heimliche Einverständniß Leicesters mit Maria zu

Tage. „Der Verräther! der mich hinführte", ruft da Elisabeth voll Wuth aus — „im Triumph vor seiner Buhlerin mich aufzuführen! So ward noch kein Weib betrogen! Und gleich darauf: „O sie bezahle mir's mit ihrem Blut!"

Daß die unglückliche Maria, im Kerkerelend aller Hoheit entblößt, der Königin sogar ihren Liebhaber entrissen, das ist ihr Hauptfrevel, ihre unsühnbare Schuld, das geht über alle Complotte und Verräthereien. Auch der interessante Knabe Mortimer, an dem Elisabeth so nebenbei einen Verführungsversuch macht, ist für die schottische Königin in den Tod gegangen, Alles bemüht sich, eine romantische Glorie um ihr Haupt zu schlingen, und läßt der Königin nichts, als den kahlen Glanz der lastenden Krone. Was sollte Elisabeth noch zögern, das Todesurtheil zu unterschreiben? Der Volksaufstand kommt ihr sehr gelegen; man läßt sich gern dazu nöthigen, was man selber wünscht: der Monolog, den sie noch hält, ehe sie den verhängnißvollen Namenszug hinsetzt, ist eine bloße Formalität, denn ein eigentlicher psychologischer Kampf geht in ihr nicht weiter vor sich. In all' diesen Reflexionen ist nur ein wahres Wort:

Sie entreißt mir den Geliebten,
Den Bräut'gam raubt sie mir! Maria Stuart
Heißt jedes Unglück, das mich niederschlägt!

Das ist das einschlagende Motiv, darum dreht sich eigentlich der ganze tragische Vorgang des Stückes. —

Hoffmeister, der liebevolle, aber auch gründlichste Beurtheiler Schiller's, nennt diese Tragödie ein pathetisches Charakter- und Situationsstück auf unge-

heuerem Grunde, in welchem das Grundmotiv mit der Heldin des Stückes *eins* sei, wo es eben nichts Höheres geben solle, als ihre Person selbst. „Hätte der Dichter, wie etwa in Don Carlos, die Hauptabsicht gehabt, allgemeine *Ideen* durchzuführen, so hätte er das Gesammtinteresse, welches er in seiner Maria vereinigen und persönlich halten wollte, getheilt und geschwächt. Ja, er fürchtete, scheint es, den tiefen und dauernden Antheil, den er für den Charakter, die Leiden und das Schicksal dieser Frau gewinnen wollte, auch dadurch zu beeinträchtigen, wenn er die Elisabeth von großen welthistorischen Ideen begeistert und geführt sein ließ."*) Ich glaube im Gegentheil, das Interesse wäre durch die Verschmelzung der individuellen mit den allgemein geschichtlichen Beziehungen nicht beeinträchtigt, es wäre verstärkt und bereichert worden. „Antonius und Cleopatra" von Shakespeare ist ein ausreichender Beweis dafür, wie ein dramatisches Genie große Weltbegebenheiten mit der wirksamsten Entwicklung subjectiv leidenschaftlicher Zustände verbinden könne. Bei Schiller ist es aber einmal nicht anders: bei seiner willkürlichen Weise des Schaffens muß er seinen Stoffen immer eine andere Form und Beleuchtung geben, als jene, die ihnen selbst eigen ist. Im „Don Carlos" war das Sujet, wie er es aus St. Real's Hand empfing, nur eine zwischen Individuen sich abspielende, pathetisch ergreifende Geschichte, ein Roman mit historischem Hintergrund; aber er kehrte es um, machte den Hintergrund zur Haupt-

*) A. a. O. IV. Th. S. 281.

sache, und ließ das Spiel der Leidenschaften hinter die welthistorische Idee, die der Handlung erst aufgepfropft wurde, zurücktreten. In der „Maria Stuart" bietet der Stoff, wie er vorliegt, von selbst schon Alles dar, was dort künstlich hereingetragen werden mußte: da ist der große Gegensatz einer vorwärts drängenden Zeit und der fruchtlos gegenwirkenden Vergangenheit — da der gewaltige Anprall der religiösen Gegensätze, da auch der erste frische Luftzug der Freiheit, der den Qualm der Scheiterhaufen erquickend theilt. Schiller ließ hier aber absichtlich das welthistorische Element fallen. Was da war, nahm er nicht, während er es anderswo mit großen Unkosten herbeischaffte.

Es wäre hier alles Zeug zu einer Principientragödie in großem Styl vorhanden gewesen, auch hätten die Sympathien, die der Dichter der leidenden Heldin zuwenden wollte, nichts darunter gelitten, wenn auch die schwere Wucht der objectiven Interessen der Geschichte in die andere Wagschale gelegt worden wäre. In „Wallenstein" hat der Dichter den ideellen Gegensatz zu dem Helden in der erfundenen Figur des Max Piccolomini sehr edel und wirksam betont; jetzt führt er der Heldin in der Person des gleichfalls erfundenen Mortimer nur noch Succurs zu. Nicht genug, daß er sie selbst idealisirt; er zeigt uns ihre Gestalt zugleich in dem Spiegel des Enthusiasmus dieses schwärmerischen Jünglings, der sie im glänzendsten Licht der Verklärung verdoppelt zurückstrahlt. Burleigh wäre zunächst berufen gewesen, das entgegengesetzte Princip, den protestantisch-englischen Standpunkt seiner vollen Bedeutung

nach zu vertreten — sei es auch mit der unbeugsamen Härte politischer Ueberzeugung, aber doch immer mit der Ruhe und Würde des Staatsmannes, die gegen die fanatische Hitze jenes jugendlichen Convertiten nur sehr wirksam contrastirt hätte. Warum trübt nun der Dichter diesen Charakter so unnöthig durch die Beimischung persönlichen Hasses gegen Maria? Warum entwürdigt er ihn sogar so tief, daß er ihn (im I. Act) zum Besteller des heimlichen Mordauftrags an Amias Paulet macht? Warum führt er uns überhaupt im Cabinetsrath der englischen Königin keine echten Staatsmänner, sondern nur zwei Intriguanten und Höflinge gegen einen Biedermann, den Grafen von Shrewsbury, auf, der sich aber auch nur auf die allgemeingiltige Rhetorik der Ehrlichkeit, nicht zugleich auf die concreten Fragen des Staates versteht? — Eine Pflicht hätte auch der Dichter gehabt, die ungünstige Schilderung, die er von dem Privatcharakter der Elisabeth macht, nicht auch auf die Königin zu übertragen. Was macht er aus dem Ruhm der wohlverdienten Popularität ihrer Regierung? Nichts als einen Flitterputz mehr für die Eitelkeit dieser „königlichen Heuchlerin." „Ich beklage diese edlen Herren," sagt sie zu dem französischen Gesandten, „daß sie die Herrlichkeit des Hofes von St. Germain bei mir vermissen.

Ich kann so prächt'ge Götterfeste nicht
Erfinden, als die königliche Mutter
Von Frankreich — Ein gesittet fröhlich Volk,
Das sich, so oft ich öffentlich mich zeige,
Mit Segnungen um meine Sänfte drängt:

Dies ist das Schauspiel, das ich fremden Augen
Mit ein'gem Stolze zeigen kann.

Wenn man späterhin aus ihrem Monologe (im IV. Acte) erfährt, wie verächtlich sie von dem „Lob der Menge" denkt, so ist der Sinn dieser Stelle erst vollends entwerthet. Dies ist auch nicht die Sprache des edlen Stolzes der Herrscherin, nur die der eitlen Selbstgefälligkeit des Weibes, die selbst ihren guten Ruhm nur wie ein seltenes Toilettenstück zur Schau trägt.

So erscheint uns denn überall der Schiller'sche Idealismus, gleich den tropischen Orchideen, wie ein edles, seltenes Parasitengewächs, das sich wohl an den Stamm der geschichtlichen Realität festhält, völlig zu ihm zu gehören scheint, aber dabei ganz fremdartige Blüthen treibt, die täuschend nur aus jenem Stamme hervorzubrechen scheinen. Einmal legt er in einen Liebeshandel eine ganze Weltgeschichte, ein andermal macht er aus dem geschichtlichen Stoff, wo er sich massenhaft herandrängt, eine bloße Tragödie individueller Affecte. Diesmal, gesteht der Dichter selbst, habe er seinen Stoff „nach der Euripideischen Methode" behandelt, welche in der vollständigsten Darstellung des Zustandes bestehe; d. h. er hat sich das reiche historische Sujet zu einer Fabel von fast antiker Simplicität zusammengezogen, in der es sich nur um die einfache Entwicklung starker, pathetischer Momente handelt. Diese sind dann freilich mit klassischer Reinheit, mit einem reichen, wahrhaft prachtvollen Strom von Empfindung und Leidenschaft durchgeführt.

Unter den übrigen Gestalten des Stückes komme

ich nur noch mit wenigen Worten auf Mortimer zurück. Er hat einen starken Antheil an jenem Feuer, das in den Schillerjünglingen der früheren Zeit lodert — nur ist es, mit Carl Moor zu reden, zum bloßen Theaterfeuer geworden. Wie ein Ferdinand, ein Don Carlos für die natürlichen Rechte des Gefühls und die Wiederherstellung der reinen Menschheit, so schwärmt dieser für die Magie des Glaubens und die Wiederherstellung der Kirche; was für Carl Moor die einengenden socialen Conventionen, das ist für ihn die Enge der puritanischen Predigtstuben, die rigorose Zucht des verinnerlichten religiösen Gefühls. Während die Helden der Schiller'schen Jugend nach geistiger Befreiung ringen, strebt er nach Emancipation der Sinnlichkeit und der Phantasie, nach Befriedigung des Sinnendrangs im Cultus des Glaubens und im irdischen Genuß. Mit Marquis Posa hat er bei wesentlich anderen Zwecken die gleiche Kühnheit der Conspiration gemein; was für jenen ein Wilhelm von Oranien und Coligny, waren für diesen der Cardinal von Guise, der Bischof von Roße und die Jesuiten von Rheims. Auf beide hat die Fremde gewirkt — nur hat sie jenen in einem edlen Enthusiasmus befestigt, aus diesem aber den fertigen fanatischen Schwärmer gemacht. So finden wir bei ihm den ganzen heißglühenden Idealismus Schillers aus den ersten Periode wieder — aber auf ein falsches, dem Dichter selbst fremdes Ziel abgelenkt. Und dies ist es, was ihn selbst in dieser Gestalt nicht wahr erscheinen läßt, was ihn ferner bei oberflächlicheren Beurtheilern, welche die Confessionen Mortimer's sofort für die des Dichters hielten,

wieder in das falsche Licht des Kryptokatholicismus gestellt hat. Das Mißverständniß war begreiflich — er schildert nicht objectiv diese Form der Schwärmerei, sondern er schwärmt sich selbst hinein, freilich nur mit der Phansie, nicht mit dem Herzen. Die herrliche Erzählung von dem großen Kirchenfest in Rom mit ihrem glühenden, von hellem Goldgrunde leuchtenden Farben hat in der That jenen hochbegeisterten Zug, den früher nur jene Stellen hatten, wo der Dichter selbst aus seinen Helden sprach . . . Jetzt aber, in seiner ästhetisch freien Periode, ist ihm die Sprache des subjectiven Idealismus gleichfalls zur Kunstform geworden; er leiht sie seinen Figuren auch da, wo er ihre Interessen nicht theilt; das Feuer, das früher in seinem Herzen brannte, ist jetzt ein prächtig glühendes galvanisches Licht, das er beliebig auf die Gegenstände lenken kann, um ihnen eine höhere ideale Beleuchtung zu geben.

Werfen wir zum Schluß noch einen Blick auf die künstlerische Anordnung der Fabel. Schiller macht darüber selbst gegen Göthe folgende Aeußerung: „Ich fange schon jetzt an, bei der Ausführung mich von der eigentlichen tragischen Qualität meines Stoffes immer mehr zu überzeugen! und dazu gehört besonders, daß man die Katastrophe gleich in der ersten Scene sieht, und indem die Handlung des Stückes sich davon wegzubegeben scheint, ihr immer näher und näher geführt wird."*) Gerade das, was die Rettung der Königin zu bewirken scheint, fügt Hoffmeister erläuternd hinzu, die Ankunft des

*) Briefwechsel zwischen Schiller und Göthe, Th. V. S. 77.

Mortimer, die Liebe des Leicester, die Zusammenkunft mit Elisabeth, die letzte Verschwörung, führt ihren Untergang herbei. Alle Mittel wirken in entgegengesetzter Weise, aber eben dadurch hat der Dichter mannigfaltige Ansichten, widerstreitende Bestrebungen, Kampf und Leben, eine bunte Reihe überraschender, spannender, rührender, sich steigernder Situationen in seinen einfachen Gegenstand zu tragen gewußt. Ohne die antike Schicksalsidee, die hier Schiller weislich bei Seite ließ, finden wir also doch zum mindesten den antiken Gang der Verhängnisse auch hier wieder. Die Composition ist von hoher Klarheit, Simplicität und musterhaft symmetrischer Gliederung, freilich, wie schon bemerkt, dem reichen Stoffe gegenüber fast zu sehr vereinfacht. Die ganze Tragödie ist der breit durchgeführte fünfte Act des wirklichen historischen Vorgangs, die Zeit zwischen der Verkündigung des Urtheils der zweiundvierzig Lords und seiner Vollstreckung umfassend. Die einzelnen Aufzüge selbst sind nur ausgeführtere Scenen; das wirklich Geschichtliche finden wir in die erzählenden Rückblicke verwiesen, die eigentliche Handlung selbst, die sich um Mortimers Verschwörung und die Zusammenkunft der beiden Königinnen dreht, ist frei erdichtet. In den einfachen Umrissen der Anlage findet das edle Pathos dieser Tragödie hinreichend Raum, in breitem und tiefem Bette ungehindert hinzuströmen; nur im 2. und 4. Acte schlingt sich in den Räumen des Westminsterpalastes das Netzwerk eines geistreich erfundenen Intriguenspiels hindurch, bis endlich die Handlung nach dieser glücklich hereingebrachten Spannung im 5. Act in

ergreifendster Weise ausklingt. Sieht man von den geschichtlichen Beziehungen ab, läßt man die Tragödie, ohne Vergleich nach Außen hin, als ein reines, in sich beruhendes Kunstganze auf das Gemüth wirken, dann kann man allerdings in das Urtheil der Frau v. Staël einstimmen, die da sagt, „daß ihr von allen deutschen Tragödien die Maria Stuart die pathetischste und am besten angelegte scheine." Auch sonst hat dieses Frauenurtheil besonders bei diesem Stücke Gewicht, welches der Dichter, wie es scheint, vor Allem vor das „Forum des Weibes" gestellt wissen wollte. Darum opferte er wohl der Schilderung der Affecte und Gemüthzustände so viel Geschichte, darum lenkte er hier alles Interesse auf die Personen, nicht auf die Verhältnisse. Wir können es in diesem Sinne auch nicht leugnen, daß sich die Schiller'sche Maria würdig jenen edlen, vornehmen Frauentypen anschließt, deren Reihe Göthe mit der Iphigenia, der Leonore von Este so herrlich eröffnet hat.

C. Die Jungfrau von Orleans. (1801).

Wenn der Katholicismus in „Maria Stuart" sich nur als eine subjective Anschauung wirksam zeigte, als der tröstende Strahl, der durch die trüben Scheiben eines Gefängnisses brach — so hat in der nächsten Tragödie, der „Jungfrau" die katholische Wunderwelt ein objectives Dasein erhalten; die Offenbarungen und Mirakel sind hier eine Wahrheit, der Glorienschein von

Oben umspielt die Gegenstände der Erde mit einer mystischen Realität. Der Himmel öffnet sich, und steigt mit seiner Herrlichkeit zur Erde nieder, ehe er sich in der folgenden Tragödie „der Braut von Messina" unnahbar und ehern schließt; geheimnißvoll rauscht es in den Zweigen, die Lichtgestalt der Himmelskönigin neigt sich der Jungfrau entgegen und zeigt ihr den Weg durch die Schlachten; es spricht der Himmel im Donner und umspielt die sterbend verklärte Heldin mit seinem milden, rosigen Licht.

Die „Jungfrau von Orleans" trat gerade in einem Zeitpunkt hervor, in welchem man für das Wunderbare auf der Bühne empfänglicher war als je und auch Decorations- und Ausstattungswunder bereitwilliger als sonst anstaunte. Die Oper hatte längst diese Stimmung vorbereitet; wenn es Mozart gelang, durch die Zauber der idealen Melodie uns eine Wunderwelt aufzuschließen und uns auf zwei Stunden an das Reich Sarastro's, an die Königin der Nacht ꝛc. glauben zu lassen — warum hätte Schiller mit der Musik seiner rhythmisch gehobenen Sprache nicht ähnliche Wirkungen erzielen, und die Mirakel der Poesie dem Zauberwerk der Oper würdig gegenüberstellen können? Der Dichter war jetzt schon bei jenem formalen Kunststandpunkt angelangt, wo es ihm nur auf eine ästhetisch gehobene Stimmung als solche ankam, gleichviel durch welche Mittel sie erreicht werde; d. h. er hatte jetzt das Drama selbst fast unter den Maßstab der Oper gerückt, wo das Stoffliche, der Inhalt des Sujets, die Beziehungen des Librettos zu dem Gedanken-

inhalt der Zeit auch ziemlich gleichgiltig ist, und nur auf die künstlerische Vergeistigung desselben in dem Reiz und der Fülle der Melodie Alles ankommt. Der theatralischen Kunst und der schwungvollen Sprachtechnik Schiller's war jetzt wirklich beinahe jeder Gegenstand gleichgiltig geworden, so wie ein fertiger Componist Alles componiren kann; hat er doch das groteske Märchen von Gozzi: „Turandot" ebenso mit dem Glanze seiner Diction übergoldet, wie den heroisch-romantischen Stoff der „Jungfrau." Nur kann die Poesie denn doch von dem inneren Lebensfond des Gegenstandes nicht so abstrahiren, als die Musik. Schöne Diction wirkt süß betäubend wie Weihrauchsgeruch, wo die Gedankenkörner duftend verglühn: zuletzt will man sich aber doch etwas Bestimmtes dabei denken — und wenn es vollends Reflexionspoesie ist, die uns, wie bei Schiller, in der goldgetriebenen Opferschale dargereicht wird, so verschwindet der Zauber, der uns anfangs in eine andere Welt entrückte, gar bald.

Iffland, ein gewandter und höchst einsichtsvoller Bühnenpractiker, erkannte wohl, was sich unter den damaligen Verhältnissen mit der „Jungfrau von Orleans" bewirken ließ. Eine andere Johanna, unedleren Ursprungs, war auf der Berliner Bühne, wo Iffland Regisseur war, vorangegangen, und hatte eine ungeheure Wirkung gemacht — es war die „Johanna von Montfaucon" von Kotzebue. Nun kam die Jungfrau mit der Oriflamme nach, für den eben entwickelten, pathetisch-declamatorischen Styl, namentlich für das Talent einer Unzelmann, eine Theatergestalt ohne Glei-

chen. Das Gold dieser Rolle wurde schnell ausgemünzt, und ebenso an die Ausstattung des Stücks das Unglaubliche gewendet. Zelter nennt sie in einem Briefe an Göthe „mehr als kaiserlich"; nach seinem Bericht war der vierte Act mit mehr als achthundert Personen besetzt, und die Musik und alles Andere mitbegriffen, von so eclatanter Wirkung, daß das Auditorium jedesmal in Ekstase gerieth. Kurz, eine Ausstattung, wie sie selbst Wagner in seinen Zukunftskunstwerken kaum kühner anordnet! Gewiß war dies ein Beweis, daß Iffland den opernhaften Charakter des Stücks ganz richtig erkannte. Diese romantische Tragödie, mit Declamationseffecten, lyrischen Monologen, Fahnenattitüden, stummen Scenen ꝛc. schon an sich reichlich ausgestattet, war von vornan eine sehr interessante Aufgabe für einen geschickten Regisseur, um daraus ein Ausstattungsstück im edleren Geschmack zu machen. Sogar das italienische Hoftheater gerieth darüber in die größte Verlegenheit, da es diese sinnlichen Effecte nicht mehr überbieten konnte — die Oper war geschlagen, aber das Drama des idealen Styls war darüber selbst zur Oper geworden!

Gehen wir nun an die Betrachtung dieses Stückes. Ich gestehe, daß ich es mit einer gewissen Unlust thue, denn nichts ist mir weniger erfreulich, als bengalische Beleuchtung im Verse gebracht, die einen durchaus fremdartigen Stoff poetisch verklären soll. Ja, wäre die fürchterliche Tragödie der historischen Jeanne d'Arc in ihrem ganzen düsteren Ernst uns vorgeführt worden, ohne alle Scheu vor dem Brandgeruch des Scheiter-

haufens zum Schluß — das wäre etwas anders! Ohne daß der Dichter einen bloßen Theaterglauben für das mirakulöse Element der Handlung hätte zu erwecken brauchen, was für tiefe Wirkungen hätte der Stoff, rein menschlich erfaßt, schon dargeboten! — —

So fern Schiller in diesem Drama der Shakespeare'schen Anschauung stand, so sind doch Shakespeare'sche Anregungen hier durchaus nicht zu verkennen. Einmal in der ganzen Methode der Dramatisirung, welche die knappe Form der „Maria Stuart" verläßt, und beinahe schon den freieren Weg des dramatischen Chronikstyls der englischen Historien Shakespeare's einschlägt — dann selbst in der wirklichen Benützung so mancher Einzelheiten, die in der That dem Schiller'schen Prunkdrama sehr zu Statten kommen.

In „Heinrich VI.", einem Jugendwerke des großen Dichters, finden wir die Pucelle von Orleans, freilich in hexenhafter Verzerrung und mit den entstellenden Farben der nationalen Parteilichkeit, und ebenso ihr edles ritterliches Gegenbild, den tapfern Lord Talbot mit wenigen kühnen Strichen umrissen. Eigentlich hat die Pucelle bei Shakespeare erst in den späteren Scenen den gemeinen, grinsenden Hexenzug; bei ihrem ersten Auftreten erscheint sie als kühne, kriegerische Amazone, der man eine gewisse Bewunderung nicht versagen kann, ob nun Gott oder der Teufel ihr helfen mag.

Der Dauphin wechselt, um sie zu prüfen, mit Reignier, Herzog von Anjou (bei Schiller ist's der Bastard) den Platz.

Reignier.

Bist Du's, die Wunder thun will, schönes Mädchen?

Pucelle.

Reignier, bist Du's, der mich zu täuschen denkt?
Wo ist der Dauphin? — Komm' hervor von hinten;
Ich kenne Dich, wiewohl ich nie Dich sah.
Erstaune nicht, vor mir ist nichts verborgen!
Ich will allein Dich sprechen im Vertrau'n.
Bei Seit', ihr Herr'n! laßt uns auf eine Weil!

Reignier.

Sie nimmt sich brav genug im ersten Sturm.

Pucelle.

Dauphin, ich bin die Tochter eines Schäfers,
Mein Witz in keiner Art von Kunst geübt.
Doch Gott gefiel's und unsrer lieben Frau,
Auf meinen niedern Stand ihr Licht zu strahlen.
Sieh, da ich meine zarten Lämmer hüte,
Und biete dürrem Sonnenbrand die Wangen,
Geruht mir Gottes Mutter zu erscheinen,
Und heißt durch ein Gesicht voll Majestät
Mich meinen knechtischen Beruf verlassen,
Mein Vaterland vom Drangsal zu befrei'n.
Sie sagte Beistand und Erfolg mir zu,
In voller Glorie that sie mir sich kund,
Und, da ich schwarz war und versengt zuvor,
Goß sie auf mich mit jenen klaren Strahlen
Der Schönheit Segen, die Ihr an mir seht.
Frag' mich, um was du nur ersinnen kannst,
Unvorbereitet will ich Antwort geben;
Prüf' meinen Muth im Kampfe, wenn Du darfst,
Und über mein Geschlecht wirst Du mich finden.
Entschließe Dich: soll alles Glück Dir sprossen,
So nimm' mich an zu Deinem Kriegsgenossen.

Carl.

Ich bin erstaunt ob Deiner hohen Reden!
Nur so will ich erproben Deinen Muth:

Du sollst mit mir im einz'len Kampf Dich messen,
Und wenn Du siegst, sind Deine Worte wahr:
Wo nicht, so sag' ich allem Zutrau'n ab.

Pucelle.

Ich bin bereit: hier ist mein schneidend Schwert!
Fünf Lilien zieren es an jeder Seite,
Das zu Touraine im Sanct Cath'rinen-Friedhof,
Ich unter vielem alten Eisen wählte.

Im Zweikampf erprobt nun der Dauphin mit Staunen die übernatürliche Macht des Heldenmädchens, die wie mit dem Schwerte Deborah's ficht. Sie aber ruft mit dämonischer Gewalt des Worts ihn und alle Franzosen auf zum unverzagten Kampf gegen England.

Kämpft bis zum letzten Hauch, ich will Euch schirmen!
Ich bin zu Englands Geißel ausersehn.
Ein Cirkel nur im Wasser ist der Ruhm,
Der niemals aufhört, selbst sich zu erweitern,
Bis die Verbreitung ihn in Nichts zerstreut.
Mit Heinrichs Tode endet Englands Cirkel,
Zerstreuet ist der Ruhm, den er umschloß!

(Heinrich VI. Erster Theil. Act 1. S. 2.)

Wer verkennt es, wie bedeutend sich Schiller durch diese Scene anregen ließ? Er hat sie fast ganz in seine Tragödie herübergenommen, nur ist sie da weiter ausgeführt und in die helle Sphäre verzückter Inspiration emporgehoben.

Auch jene Scene, wo Johanna durch die Macht ihrer Ueberredung den Herzog von Burgund auf Frankreichs Seite hinüberführt, findet sich schon bei Shakespeare vor.

Pucelle.

Du Frankreichs Hoffnung, wackerer Burgund,
Laß Deine Magd in Demuth mit Dir reden.

Burgund.

So sprich, doch mach's nicht übermäßig lang.

Pucelle.

Blick auf Dein fruchtbar Vaterland, Dein Frankreich,
Und sieh' die Städt' und Wohnungen entstellt
Durch die Verheerung eines wilden Feind's.
Sowie die Mutter auf ihr Kindlein blickt,
Wenn Tod die zart gebroch'nen Augen schließt,
So sieh, sieh Frankreichs schmachtendes Erkranken;
Die Wunden schau, die Wunden unnatürlich,
Die ihrer bangen Brust Du selbst versetzt!
O kehr' Dein schneidend Schwert wo anders hin,
Triff', wer verletzt, verletz' nicht den, der hilft!
Ein Tropfe Blut's aus Deines Landes Busen
Muß mehr Dich reu'n, als Ströme fremden Bluts;
Drum kehr' zurück mit einer Fluth von Thränen,
Und wasche Deines Landes Flecken weg.

Burgund.

Entweder hat sie mich behext mit Worten,
Oder mit ein's erweicht mir die Natur.

Pucelle.

Sieh! alle Franken schreien über Dich!
Geburt und echte Herkunft Dir bezweifelnd:
An wen geriethst Du, als ein herrisch Volk,
Das Dir nicht trau'n mag, als Gewinnes halb?
Wenn Talbot einmal Fuß gefaßt in Frankreich,
Und zu des Uebels Werkzeug Dich gemodelt,
Wer außer Englands Heinrich wird dann Herr,
Und Du hinausgestoßen wie ein Flüchtling! — — —
Komm', kehre heim! kehr' heim, verirrter Fürst!
Carl und die Andern werden Dich umarmen.

Burgund.

Ich bin besiegt; dies' ihre hohen Worte
Zermalmen mich wie brüllendes Geschütz,
Daß ich auf meinen Knie'n mich fast ergebe —
Verzeiht mir, Vaterland und Landsgenossen!

Und Herrn, empfangt die herzliche Umarmung;
All' meine Macht und Schaaren Volks sind euer!
(Ebendas. Act. III. S. 3.)

Mir scheint diese Scene in ihrer einfachen, energischen Kraft sogar richtiger angelegt, als die rhetorisch überquellende Rede der Jungfrau an den Herzog bei Schiller. Sowie hier die Pucelle spricht, scharf, eindringend und bestimmt, paßt ihre Rede für das Feld, sie stimmt zu der Rüstung und den Waffen. Der „süßen Rede schmeichlerischer Ton" hingegen, womit die Jungfrau bei Schiller den Herzog gewinnt, sowie der schwärmerische Aufschwung der Verzückung, zu welchem sie sich auch hier erhebt, will nicht recht zu dem ehernen Klang der Schlachttrompete stimmen, die so eben über dem blutigen Wahlplatz dröhnend erschallte.

Während Shakespeare zuletzt in der Pucelle auf ihrem Gange zur Hinrichtung das Idol der Franzosen in den Staub zerrt, schildert er in Talbot die geistige Energie des Kriegshelden mit aller Wärme des Patriotismus, mit aller Begeisterung für den Waffenruhm Altenglands. Die listige Gräfin von Auvergne will ihn fangen, sie ladet ihn auf ihre Burg, „um den Mann zu sehen, von dessen Herrlichkeit die Welt erschallt." Er kommt, doch wohl gedeckt gegen Verrath. „Ist dies die Geißel Frankreichs?" fragt sie höhnend, „dies der Talbot, mit dessen Namen man die Kinder stillt? Ich seh', der Ruf ist fabelhaft und falsch! Ich dachte, es würde ein Hercules erscheinen, und dies ist ja ein blöder Zwerg!" Der Thorwärter bringt die Schlüssel — sie erklärt ihn als ihren Gefangenen. Da lacht

Talbot über ihre Einbildung, als hätte sie was mehr, als Talbot's Schatten in ihrer Gewalt! „Wißt, ich bin mein eig'ner Schatte nur: Ihr seid getäuscht, mein Wesen ist nicht hier; was Ihr an mir seht, ist nur das kleinste Maß von meinem Selbst. Ich sag' Euch, wär' mein ganzes Gebilde hier, es ist von so gewaltigem, hohem Wuchs, Euer Dach genügte nicht, es zu umfassen." Er stößt in das Hifthorn; die Thore werden gesprengt, seine Soldaten dringen in die Burg. „Diese," sagt er nun, „sind Talbot's Wesen, seine Sehnen, Arme und Stärke, womit er Frankreichs Nacken beugt, die Städte schleift und eure Vesten stürzt!" (Act II, Sc. 3.) — Und einem solchen Helden reißt Jeanne d'Arc, ein Weib, die Helmzier des Ruhmes von dem Haupt — zieht hohnlachend vor seinen Augen ein in Orleans! Muß er da nicht glauben, daß der Teufel selbst gegen ihn im Felde stehe? „Mein Kopf geht um wie eines Töpfers Rad," so ruft er aus in zorniger Verwirrung, „ich weiß nicht, wo ich bin, noch was ich thue. Durch Furcht, nicht durch Gewalt treibt eine Hexe unser Heer zurück, und siegt, wie's ihr beliebt. Wie Englands Doggen jetzt gleich den Hündlein schreiend laufen! Landsleute, hört! erneuert das Gefecht, sonst reißt die Löwen weg aus Englands Wappen, setzt Schafe für sie hin! . . . Es soll nicht sein — — in Orleans ist die Pucelle hinein, trotz uns, und Allem, was wir konnten thun!" — (Act I, Sc. 5.)

Von diesen kräftigen und kühnen Charakterstrichen Talbot's gingen auch einige in die Zeichnung Schiller's über; wie denn überhaupt diese Figur die gehaltvollste,

und neben der markigen, heißsporn-artigen Rittergestalt des Bastards die am schärfsten individualisirte des Stückes ist. Nur that Schiller in der Art, wie er Talbot mit geistiger Ueberlegenheit ausstattete, des Guten zu viel, ja er trat dadurch fast in ein ironisches Verhältniß zu seinem eigenen Stück. Während er dem modernen Publicum zumuthet, an die Wunder seiner Jungfrau zu glauben, und sie zum Theil vor dessen Augen geschehen läßt, versetzt er umgekehrt den modernen Unglauben selbst mit Talbot in sein Drama, mitten in die Welt des gläubigen und superstitieusen Mittelalters. Dadurch zerreißt er aber mit eigener Hand das magische Gewebe der Illusion, das er mit so viel Mühe und Aufwand gesponnen, und versetzt uns mit einem Ruck aus dem Wunderkreis des Stückes auf den Boden der nüchternen Beurtheilung der Thatsachen. Innerhalb dieses Drama's hätte durchaus keine rationalistische Negation ihren Platz finden sollen; wer damals nicht an die Jungfrau als Prophetin und Gottesheldin glaubte, dem mußte sie eine Hexe, eine Zauberin sein; nur in diese beiden Parteien konnte sich die Meinung der Personen über sie theilen. Hätte der Dichter die Begeisterung und die Heldenthaten der Jungfrau rein psychologisch aufgefaßt, sie etwa aus einer hochgestimmten, ekstatischen Natur erklärt, die weil sie an ihre Visionen glaubt, auch andere daran glauben macht — dann hätte er ihr allenfalls den nüchternen, wunderleugnenden Verstand als wirksamen Gegensatz gegenüberstellen dürfen; so sind aber ihre Mission, die wiederholten Erscheinungen der Gottes-

mutter, die Offenbarungen unter dem Druidenbaum ꝛc. als Thatsachen hingestellt, als wirkliche, objective Wunder, wie sie sich in der „Andacht zum Kreuze" von Calderon, im „wunderthätigen Magus" ꝛc. nicht wirklicher zutragen können. Dem Uebernatürlichen gegenüber, wenn es als Factum gilt, bleibt kein anderer Ausweg: man muß es als Mirakel anbeten oder als Zauberwerk verdammen. Schiller hätte daher auch den Talbot, wie es Shakespeare that, an die Einwirkung dämonischer Mächte glauben lassen sollen, wenn ihn, den Tapfersten der Tapfern, die Heldenjungfrau entwaffnet und schlägt; er durfte nicht den Herzog von Burgund, der vom Teufel spricht, mit den Worten verlachen: nur der Teufel der eigenen Narrheit habe ihn geschlagen; er durfte nicht endlich sein Tagewerk, um dessen Preis man ihn betrogen, mit den heidnisch-modernen Worten schließen:

Unsinn, Du siegst, und ich muß untergehen;
Mit der Dummheit kämpfen Götter selbst vergebens! u. s. w.

Dieser geistreiche Ausbruch des Ingrimm's ist um etwa drei Jahrhunderte verfrüht. Und compromittirt Talbot durch so viel Aufklärung nicht den Dichter selbst? Wenn wir ihn sterbend sagen hören: er sei nur einem „groben Gaukelspiel" erlegen, sind wir dann nicht selbst versucht, den weiteren Verlauf dieses romantischen Drama's mehr mit dem Verstand, als mit der Phantasie anzuschauen, und in den Wundern, die wir noch zu sehen und zu hören bekommen, dem Donnereffect im 4. Act, dem Zerbrechen der centnerschweren Bande, dem rosigen Himmelslicht zum Schluß auch nur ein

theatralisches „Gaukelspiel" des Dichters, und nichts weiter zu erblicken? —

Die künstlerische Anordnung des reichen Stoffes ist in dieser Tragödie vortrefflich; das Compositionstalent des Dichters, das im Wallenstein noch mit der Materie rang, steht jetzt auf der freien Höhe der Meisterschaft. In der Exposition des Vorspiels, das eine weite Perspective in eine kriegerisch bewegte Welt eröffnet, muß man freilich mehr beachten, was da gesagt wird, und davon absehen, wer es eben sagt. Wie kommen die Bauern von Dom Remy zu all' der Politik, zu dieser Ueberschau der Ereignisse? Man könnte dieses Vorspiel mit Wallenstein's Lager vergleichen, nur daß man in dem letztern den Krieg unmittelbar sieht, während er hier in der Ferne erbrauf't und die Massen des Ereignisses nur episch an uns herantreten. Die realistischen Farben fehlen gänzlich; Thibaut, Raimund, Bertrand sind völlig idealisirte Bauern, eine höhere Race, die wir auch zwischen den Bergen der Schweiz in Wilhelm Tell wiederfinden werden. In dem Ernst, der feierlichen Gravität ihre Reflexionen nähern sie sich schon dem Charakter des Chors in der „Braut von Messina". Dort sagt der Chorführer einmal:

Die fremden Eroberer kommen und geh'n,
Wir gehorchen, aber wir bleiben steh'n!

und ganz ähnlich hier der Bauer Thibaut:

Wir können ruhig die Zerstörung schauen —
Denn sturmfest steht der Boden, den wir bauen.

Freilich ist diese Bauernweisheit unrichtig; der Krieg rafft auch die Ernten weg, und ruinirt den Landmann,

so gut wie den Bürger. Ganz chorartig ist auch die Reflexion, die sich auf die Jungfrau bezieht:

Leicht aufzuritzen ist das Reich der Geister.
Sie liegen wartend unter dünner Decke,
Und leise hörend, stürmen sie herauf.

Nur leider! ist es ein bornirter Bauerngedanke aus der Zeit des Hexen- und Zauberglaubens, dem da das Gewand einer edlen Sprache geliehen wird.

Nicht zu verkennen ist der prächtige, ans Heldenlied mahnende Charakter der Schilderungen im Prolog, der große epische Horizont, der sich mit dem Auftreten Bertrand's vor uns aufthut. Mit den Jahrmarktsneuigkeiten, die er aus Vaucouleurs mitgebracht, fluthet der hohe Strom der Begebenheiten herbei, die jetzt die Welt bewegen; wie ein homerischer Rhapsode führt dieser Bauer vor unserem Blick die Massen der Kriegsvölker auf, und seine Gleichnisse von der Bienen dunkelndem Geschwader, von der niederfallenden Heuschreckenwolke ꝛc. haben in der That den homerischen Zug, und erinnern an die prachtvollen Vergleiche bei der großen Heeresschau im zweiten Gesang der Ilias.

Wie die Kriegsnoth der Zeit diese Bauern äußerlich bewegt, so hat sie sich längst in das Innere, in das tiefste Gemüth der Jungfrau gesenkt. Schweigend, wie erstarrt im inneren Schauen, sitzt sie unter dem mystischen Baume, empfindungslos gegen die nächste Umgebung, nur mit ihren Visionen und mit Frankreichs Geschick beschäftigt. Bei all' ihrer christlichen Mystik hat sie auch etwas von einer Veleda, von den heroischen Seherinnen der alten Deutschen — und die Schauer

der heidnischen Vorzeit umwittern sie in dem Rauschen der Druideneiche. Sich selbst ein Geheimniß, ist sie vollends für Andere ein dunkles Räthsel; das Dämonische oder Göttliche, das man in ihrem geheimen Treiben suchen kann, steht so nahe bei einander, wie der alte unheimliche Baum mit dem Geisternebelkreis, der um ihn sich schlingt und jene Capelle mit dem Muttergottesbilde, „zu dem der frommen Pilgerfahrten viel geschah'n." Der Aberglaube ließ Thibaut einst in der Dämmerung ein gespenstiges Weib unter jenem Baume sehen, das ihm mit dürrer Hand entgegenwinkte; für den Glaubensblick Johanna's brach durch das düstere Laub des Baumes die Glorie des Himmels, und im Rauschen seiner Blätter vernahm sie die Stimme der gebenedeiten Jungfrau, die ihr rief! Unbeirrt durch die bösen Andeutungen des Vaters, der sie schon deutlich genug als eine Candidatin des Blocksbergs bezeichnet, der eine Fledermaus- und Eulennatur in ihr erblickt, die sich gern in's Dunkel herausschleiche, am Kreuzweg mit den Nachtwinden flüst're, Zeichen in den Sand schreibe und um Mitternacht nach Wurzeln grabe: verharrt sie in ihrer inneren Versenkung, auf ein Zeichen harrend, bis sie den Helm in Bertrand's Hand blitzen sieht, bis sie den Ruf im Geist vernimmt, daß es jetzt Zeit sei die Oriflamme zu ergreifen und das Band des Schreckens zu lösen, das auch die Brust der Tapfersten ergriffen! Nun erst rauschen in ihrer Brust die Quellen der Begeisterung auf, während sie für gewöhnliche Mittheilung stumm bleibt; Propheten halten keine trauliche Zwiesprach, nur wenn der Geist sie treibt, sprechen sie ihre Offenbarungen aus in gewaltigen Lauten.

So ist der Charakter der Jungfrau angelegt, und es wäre damit vortrefflich die psychologische Erklärung ihrer wunderbaren Erscheinung vorbereitet, die aber der Dichter im weiteren Verlauf, wie es scheint, absichtlich fallen ließ. „Die Hirtin, aufgewachsen in den religiösen Vorstellungen ihres Volkes, zugleich in dem dunklen aber energischen Haß gegen den Nationalfeind — in ihrer Einsamkeit zu sinnig-schwärmerischen Gedanken, d. h. zum Umgang mit Geistern geneigt, kann sehr wohl zu einer Erscheinung der Heiligen kommen, die ihr aufgiebt, die Feinde ihres Gottes zu vernichten.“*) Dies ist für uns weiter kein Wunder, und bleibt in poetischer Beziehung ganz verständlich. Die Aufgabe war nur die, einen hochbegeisterten, ekstatisch-gestimmten Frauencharakter dieser Art consequent durchzuführen; dies hätte hingereicht, alle ihre erstaunlichen Erfolge zu erklären, ohne ihre Wirkung im geringsten abzuschwächen.

Sobald aber die Gottgesandte vor den König tritt, entzieht sich Alles, was sie ferner thut, dem rein menschlichen Verständniß, und wird mehr ein Gegenstand der Theologie als der Poesie; die Mirakel, die sie jetzt wirkt, gehören ganz vor das Forum des Erzbischofs, der deshalb auch eine so wichtige Rolle in dem Stücke spielt. Etwas naiv ist die Frage, die der Dauphin an ihn, den Geistlichen richtet:

Ein Mädchen bringt mir Sieg und eben jetzt,
Da nur ein Götterarm mich retten kann!
Das ist nicht in dem Laufe der Natur,
Und darf ich — Bischof, darf ich Wunder glauben?

*) Jul. Schmidt, Geschichte der deutschen Literatur seit Lessing's Tod. I. Bd. S. 446. (4. Aufl.)

Du sollst sie glauben! könnte der Erzbischof darauf antworten. Wann hätte auch je ein solcher gezögert, Wunder anzuerkennen, die doch die Schooßkinder des Glaubens sind? Nachdem Johanna ihre Erscheinungen erzählt, und wörtlich wiederholt hat, was der Dauphin die letzte Nacht von Gott erflehet — sagt denn auch der Erzbischof:

Vor solcher göttlichen Beglaubigung
Muß jeder Zweifel ird'scher Klugheit schweigen.
Die That bewährt es, daß sie Wahrheit spricht:
Nur Gott allein kann solche Wunder wirken.

Sie giebt nun noch weitere Proben ihrer Sehergabe: sie kündet dem englischen Herold an, daß Salisbury an diesem Morgen ein Schuß aus Orleans zu Boden gestreckt, sie weissagt dem Dauphin die Blüthe des französischen Königshauses, ja noch mehr: dem Herzog von Burgund prophezeit sie sogar das Fortblühen der burgundischen Dynastie im Hause Habsburg und die Herrschaft des letzteren über die transatlantische Welt. Das sind der Mirakel schon zu viel!

Die Wunderkraft der Jungfrau ist um einen hohen Preis errungen; nur indem sie allen Ansprüchen der Natur entsagte, wurde ihr die Weihe des Uebernatürlichen zu Theil. Kalt, wie der Stahl, der ihre Brust bedeckt, muß auch das Herz darunter bleiben, die Männerliebe darf es nicht berühren mit den sünd'gen Flammen der Erdenlust! Sowie sie daheim in ihrem Dorfe kein Wort hat für Raimond's redliches Werben, so weist sie auch im Hoflager des Dauphins die Hand des Bastards von Orleans mit kalter Strenge zurück. „Bist

Du," sagt sie zum Dauphin, „der göttlichen Erscheinung schon müde, daß Du ihr Gefäß zerstören, die reine, gottgesandte Jungfrau herab willst ziehen in den gemeinen Staub?

Ihr blinden Herzen! Ihr Kleingläubigen!
Des Himmels Herrlichkeit umleuchtet euch,
Vor eurem Aug' enthüllt er seine Wunder,
Und ihr erblickt in mir nichts als ein Weib? —
Darf sich ein Weib mit kriegerischem Erz
Umgeben, in die Männerschlacht sich mischen?
Weh mir, wenn ich das Rachschwert meines Gottes
In Händen führte und im eiteln Herzen
Die Neigung trüge zu dem ird'schen Mann!
Mir wäre besser, ich wär' nie geboren! —
Kein solches Wort mehr, sag' ich euch, wenn ihr
Den Geist in mir nicht zürnend wollt entrüsten!
Der Männer Auge schon, das mich begehrt,
Ist mir ein Grauen und Entheiligung."

Hier versteigt sich schon die Inspiration der kriegerischen Prophetin bis zum ekstatischen Hochmuth; darin liegt die größte Ueberhebung für das Weib, mit Bewußtsein sich über das Gesetz der Natur zu stellen, sich für unnahbar zu erklären für jede Regung der Sympathie. Wenn der Geist, dessen geheiligtes Gefäß sie ist, nur einen Augenblick von ihr weicht, dann wird auch das Weib erwachen und die beleidigte Natur furchtbar an ihr rächen. Sie ist in einer vollkommen anomalen Stellung; die heilige Jungfrau rüstet ihren unkriegerischen Arm mit Kraft, bewaffnet ihr Herz mit Unerbittlichkeit. Das Schwert in ihrer Hand regiert sich selbst, als wäre es ein lebendiger Geist; und sie, die sonst vor dem blanken Eisen schauderte, würgt nun erbarmungslos, gleich den blut'gen Gotteshelden Israels,

alle dahin, die eine britische Mutter geboren! Eine solche abnorme Spannung kann, wenn man die Sache psychologisch faßt, nicht lange andauern — es muß eine Reaction erfolgen, und sie bleibt auch nicht aus.

Das supernaturalistische Motiv, das Schiller hereinbringt, das Gebot der heiligen Jungfrau und Johanna's Gelübde, können wir ganz bei Seite stellen. Eine ethische Verpflichtung, die bloß auf einem Gelübde beruht, hat kein allgemein menschliches Interesse; es ist dies eine Privatsache, die Johanna allein mit der Heiligen, die ihr erschienen ist, abzumachen hat. Wie ich es auffasse, ist der Moment, wo sie die Liebe beim Anblick Lionel's plötzlich entwaffnet, nicht der Augenblick der Schuld, sondern der Beginn der Strafe; auch ist ihr Frevel nicht einer, den sie am Himmel, sondern an der Natur begangen, indem sie sich ganz außerhalb des Kreises derselben zu stellen gewagt. Thibaut hat im Grunde genommen Recht, wenn er sagt:

Das deutet
Auf eine schwere Irrung der Natur ...
Das Herz gefällt mir nicht, das streng und kalt
Sich zuschließt in den Jahren des Gefühls!

Und es schließt sich nicht der Liebe allein zu, auch jedem Mitleid, jedem menschlichen Gefühl. „Nicht mein Geschlecht beschwöre! Nenne mich kein Weib!" erwiedert sie dem Walliser Montgomery, als dieser um Schonung fleht. „Gleichwie die körperlosen Geister, die nicht freien auf irdische Weise, schließ ich mich an kein Geschlecht der Menschen an, und dieser Panzer deckt kein Herz!" Aber dieses Herz verfällt endlich doch

dem Naturgesetz; wie ein fremder, gewaltiger Dämon nimmt die Liebe durch einen einzigen Blick angefacht, von ihm Besitz, Schwert und Fahne entfallen ihren Händen, das Bild der Gebenedeiten verschwindet zürnend hinter den Wolken.

Ruhmvoll hat sie ihre Aufgabe gelöst; der Glanz der Krone ist erneuert, der Jubel des Volkes widerhallt in der alten Krönungsstadt Rheims. Doch sie, die all' dies Herrliche vollendet, rührt nicht das allgemeine Glück; ihr Herz ist im britischen Lager, ihr Auge schweift sehnsuchtsvoll hinüber nach dem Feinde! Warum mußte sie ihm in's Auge schau'n? Ein blindes Werkzeug fordert Gott; mit blinden Augen nur konnte sie's vollbringen! Wie den Nachtwandler der Ruf, hat sie der Strahl der Liebe getroffen; aus der Höhe ihrer prophetischen Weihe ist sie herabgestürzt zur gewöhnlichen Weiblichkeit — sogar eine Agnes Sorel, die niemals etwas Anderes war und sein wollte, als des Dauphin's Geliebte, erscheint ihr jetzt wie eine Heilige und Reine. Sie fühlt ihr Wesen doppelt, und versteht sich selbst nicht mehr. Wie im Traume hat sie bis jetzt gewandelt, wie im Traume gekämpft und gesiegt, — nun erwacht sie in einer entzauberten Welt. Jetzt empfindet sie es als den sträflichsten Hochmuth, daß sie dem mystischen Zuge ihrer Natur nachgegeben und dem Himmel sich als Werkzeug dargeboten. Wie sie die Schwestern erblickt, erinnert sie sich der harten Ueberhebung über ihre Familie, wie eine niedere Magd will sie ihnen dienen, und es büßen mit der strengsten Buße, daß sie sich eitel über sie erhoben! In dieser

völlig gebrochenen Stimmung trifft sie wie ein Donnerkeil die furchtbare Anklage des eigenen Vaters. Die Scene ist, obgleich ein Meistergriff theatralischer Wirkung, im höchsten Grade unnatürlich; wenn es dem alten Thibaut wirklich nur darauf ankommt, „sie zu ihrem Gott, dem sie entsagt, zurückzuführen," so gäbe es dafür noch andere, väterlichere Mittel, als das äußerste, sie vor allem Volke an den Hexenrichter auszuliefern. Und woher weiß es der Vater so genau, daß sie dem bösen Feinde ihre Seele verkauft? Hat er wirklich das Hexenstigma an ihrem Arme gesehen, von dem er so bestimmt spricht? Johanna verstummt auf die entsetzliche Beschuldigung, für die der Himmel selbst in Donner und Blitz ein Zeugniß zu geben scheint; wie sie früher in Dom Remy das Hochgefühl ihrer Sendung in starres Schweigen hüllte, so auch jetzt den tiefen Schmerz ihrer Schuld. Wenn man die Sache nimmt, wie sie zu liegen scheint, so ist hier zwischen Schuld und Buße ebenso wenig ein innerer Zusammenhang vorhanden, wie in der „Maria Stuart," denn die Anschuldigung der Zauberei und des Teufelsbündnisses hätte die Jungfrau doch zurückweisen können. Aber es ist hier noch etwas Anderes zu erwägen, was Julian Schmidt mit großer Schärfe hervorgehoben hat. „Johanna schweigt zu der Anklage ihres Vaters, angeblich, weil sie dieselbe als Strafe für ihre das Gebot der Heiligen übertretende Empfindung hinnehmen will — in Wahrheit aber, weil sie anfängt in sich zu gehen, an sich zu zweifeln, und darum von der unerwarteten, aber doch vorempfundenen Anklage nieder-

gedrückt wird, ohne sie ganz zu verstehen. Sie hat die Einheit ihrer erhöhten Stimmung verloren. Ein Schauder erfaßt sie vor dem Blut, das sie vergossen, das sie nicht vergießen durfte, wenn sie ein Weib war; und daß sie ein Weib ist, weiß sie jetzt. Als gotterfüllte Heilige ging die Jungfrau ganz in ihre Pflicht auf; sie fühlte den inneren Widerspruch ihres Wesens nicht, den ihr Vater richtig erkannte. Als liebendes Weib erkennt sie mit Schrecken ihre dämonische Doppelnatur, und der Fluch des Vaters ist nur der äußere Ausdruck des Entsetzens, das sie vor sich selbst empfindet." *)

Die Einheit der erhöhten Stimmung findet sie wieder, nachdem sie das Elend der Verbannung getragen, und in der Buße das Bild des Göttlichen in ihrer Seele wiederhergestellt. „Ich bin verbannt und flüchtig," sagt sie zu Raimond, „doch in der Oede lernt' ich mich erkennen. Dieser Sturm in der Natur, der ihr das Ende drohte, war mein Freund; er hat die Welt gereinigt und auch mich. In mir ist Friede!" Nachdem sie den Zoll des Weibes entrichtet, sich von der Natur losgekauft hat, kann sie wieder Heroine und Prophetin sein. Die Gefangenschaft bei den Engländern ist die Vollendung ihrer Buße und zugleich ihrer Erhöhung Beginn. Nicht mehr schmelzt ihr der Anblick Lionels das Herz im Busen — sie sieht jetzt in ihm nur den Feind ihres Volkes und weis't mit Stolz seine schützende Hand zurück. Bedrängter ist ihr Vaterland als je — da kehrt ihr im Augenblick der höchsten Noth die

*) A. a. O. S. 448.

ganze Kraft der Gottesstreiterin zurück — sie macht sich durch ein Wunder frei, um draußen, ihren König rettend, zu sterben!

Ihre Mission ist erfüllt. Wieder glänzt der Himmel hell und versöhnt über ihrem brechenden Auge; huldreich blickt die Gottesmutter auf sie nieder, und streckt die Arme liebend ihr entgegen. — —

In einer bestimmten Beziehung betrachtet, stellt die „Jungfrau von Orleans" den Gipfel der Frauencharakteristik Schillers dar, obgleich diese Gestalt kaum mit einem tieferen Antheil des Gemüthes concipirt ist. Freilich meine ich unter dem Gipfel hier nicht die Vollendung, sondern das äußerste Extrem, den höchsten Punkt in einer Scala, die uns von Grad zu Grad mehr nach aufwärts führt. Bei allen Frauen Schillers finden wir eine mehr oder weniger künstliche Uebersteigerung der weiblichen Natur: er wußte sie nicht anders zu idealisiren, als indem er sie ihrem natürlichen Boden, dem der reinen Empfindung enthob, und in die Sphäre des Willens, des Entschlusses versetzte. In der „Jungfrau" hat nun diese Uebersteigerung den höchsten Grad erreicht. Hier war Schiller in der vortheilhaften Lage, ein Weib schildern zu können, bei dessen poetischer Gestaltung ihn das eigentlich Weibliche nicht mehr zu hemmen und zu beschränken brauchte, das durch die heroische Exaltation ganz außer die Sphäre der frauenhaften Empfindung gerückt war. Alles, was Schiller sonst in der Frauencharakteristik genirte, und was ihm auch niemals darzustellen gelang, das heimliche Weben und Drängen des weiblichen Herzens, das „Hangen und

Bangen in liebender Pein," das fiel hier von vornan weg — denn die kriegerische Jungfrau durfte ja nicht lieben, und empfindet später den Moment der Neigung nur als Sünde.

Die Schiller'schen Frauen haben stets den unmittelbarsten Antheil an dem Handeln der Helden; selbst die zarte, blasse Leonore in „Fiesco" treibt Politik, noch mehr die Königin im Don Carlos. Sie stehen den Männern zur Seite, als die Auslegerinnen ihres Innern, wo es den letzteren selbst noch nicht klar geworden; was der Mann zu denken kaum gewagt, das starke Weib spricht es mit leichter Zunge aus, und zieht die Kraft des Entschlusses, den Muth der That aus der Mannesbrust siegreich hervor. So steht die Gräfin Terzky neben Wallenstein, die Bäuerin Gertrud neben Stauffacher; so stimmt Bertha den Rudenz um im entscheidenden Moment, so beherrscht die frechentschlossene Marina (im Demetrius) mit gebieterischem Wollen den Odowalsky, so ist selbst Thekla, die ätherisch in sich gezogene Natur, im Augenblick des Handeln's das Orakel ihres Max.

Diese Züge sind bei der „Jungfrau" durch das supernaturalistische Element ihres Wesens nur noch gesteigert. Was die Terzky für Wallenstein, Gertrud für Stauffacher ist, eine Erweckerin zur That, was Thekla für Max, ein offenbarendes Orakel — das ist die Jungfrau für ihr ganzes Volk, für einen muthlosen Fürsten und ein verzagtes Heer, das sie durch den Ruf des Geistes neu belebt. Nicht genug, daß sie Andere zur That rüstet — in ihrer Hand selbst zuckt die

magische Waffe, deren Blitz den Feind entwaffnet und wehrlos niederschlägt.

Die abenteuernden, kriegerisch gestimmten Frauen sind für Schiller nichts Fremdes. Leonore und Bertha in „Fiesco" treiben sich während des Straßenkampfes in Männerkleidern umher; wie die Jungfrau legt auch Isabeau den Panzer an, obgleich diese der gemeinste Haß, jene der reinste Enthusiasmus waffnet. Marina wird von den polnischen Edelleuten aufgefordert, den weißen Zelter zu besteigen, und sie, eine zweite Vanda, zum Siege zu führen; die Terzky ist auch so ein Weib, das nöthigen Falls die Amazone spielen und ein Wehrgehenk unlegen kann. Der Jägerin Bertha sieht es auch ähnlich, daß sie in einem geschmackvollen Waffenrock an dem Freiheitskampfe der Schweizer theilnimmt. Daß Schiller bei seiner Elisabeth den kriegerischen Charakter nicht auch hervorhebt, befremdet beinahe, da ihm hier die Geschichte genug Anhaltspuncte dazu darbot.

Wenn Schiller in seiner Schilderung innerhalb der Gränzen des rein Weiblichen bleiben sollte, so brachte er es nur dazu, das Weib im Allgemeinen, nicht aber ein bestimmtes, individuelles Weib zu schildern. Es ist dann ganz gleichgiltig, ob wir sein Gedicht über die „Würde der Frauen", seine epigrammatischen Aphorismen über die „Tugend des Weibes," „das weibliche Ideal," seine Beschreibung des weiblichen Wirkens in der „Glocke" ꝛc. lesen, oder irgend eine dieser ganz physiognomielosen weiblichen Gestalten betrachten. Was lebt denn eigentlich an solchen Figuren, wie an der Herzogin im „Wallenstein," der Agnes Sorel,

der Hedwig in „Wilhelm Tell“? Sobald der Dichter einmal die Gattin, das hingebende Weib, die Geliebte schildern sollte, da war sein Talent ganz ein Fisch auf dem Trockenen.

Wo Schiller den weiblichen Charakter nicht zu heroischem Schwung hinauftreiben konnte, da stattete er ihn wenigstens mit sentimentaler Bildung, mit einer überklugen Selbstständigkeit der Reflexion aus; nicht Aphrodite mit den Grazien, sondern die ernste strenge Pallas, ob nun als Göttin des Krieges oder der Weisheit, ist die Patronin seiner Frauen. Er versetzt das Bürgermädchen Louise durch die „schönen Bücher,“ die der vornehme Liebhaber bringt, in eine fremde Welt, in ein Ideentreibhaus hochgestimmter Sentimentalität, und läßt die sechszehnjährige Geigerstochter durch die Hoheit ihrer unwiderlegbaren Maximen selbst den Geist einer Lady Milford entwaffnen. Stauffacher's Eheweib, die sich des edlen Iberg, des vielerfahrenen Mannes Tochter rühmt, ist eigentlich ein politisirender Blaustrumpf, so gut wie die vornehmere Bertha. Sie hat sich um die Landesordnungen der Schweiz bekümmert, und aus der Spinnstube den Sessionen der Aeltesten gelauscht:

Wir Schwestern saßen
Die Wolle spinnend, in den langen Nächten,
Wenn bei dem Vater sich des Volkes Häupter
Versammelten, die Pergamente lasen
Der alten Kaiser, und des Landes Wohl
Bedachten in vernünftigem Gespräch.
Aufmerkend hört' ich da manch' kluges Wort ꝛc.

Auch Johanna, die kriegerische Hirtin, besitzt im

entscheidenden Moment, als es gilt, den Burgund umzustimmen, politische Einsicht und hoher Dinge Kunde, und „der Länder und der Könige Geschick liegt sonnenhell vor ihrem Kindesblick." Aber wenn ihr diese Kunde durch Offenbarung ward, so weiß die Tochter Iberg's die Bezugsquelle ihrer Weisheit genauer anzugeben.

Göthe's männliche Figuren werden oft unmännlich und schwach, weil sie zu viel in Stimmungen weben und schweben, zu wenig aus einem bestimmten geistigen Princip herausgedacht sind — Schiller's Frauen dagegen verfallen gar leicht in's Unweibliche, weil sie zu sehr Geschöpfe der Reflexion sind, und selbst mehr reflectiren als empfinden. Dieses reflectirte Wesen haben bei ihm sowohl die Tugendhaften, wie jene, die mehr im Elemente der Leidenschaft, des sinnlicheren Verlangens leben. Auch bei diesen paart sich Sentimentalität mit dem Affect — wie Lady Milford auf Ferdinand, so sucht auch die Eboli auf den Prinzen mit der wohlberechneten Tactik der Rührung einzuwirken — und am Ende sind die beiden Komödiantinnen in jenem Momente wirklich gerührt. Uebrigens ist die Prinzessin Eboli noch eine der gelungensten Frauenfiguren Schiller's; sie, die graziöse, schillernde Schlange mit dem frommen Taubenblick — dabei wirklich eine Spanierin in der verstohlenen, wohlgehüteten Glut der Leidenschaft und der Entschlossenheit der Intrigue.

Als die bedeutendste, auf rein weiblichem Boden stehende Frauengestalt Schiller's gilt Manchen die vielbewunderte Königin in „Don Carlos", das lichte

Gegenbild zu jener blendenden, durch falschen Schimmer berückenden Erscheinung, die reine hohe Lilie neben der prächtig blühenden Giftpflanze. Aber so edel sie gedacht ist, so ist sie doch mehr nur aus der Idee der hohen Weiblichkeit heraus concipirt — mehr Symbol als Realität. Dem Marquis Posa ist sie die Verkörperung des echten, weiblichen Ideals:

In angebor'ner, stiller Glorie,
Mit sorgenlosem Leichtsinn, mit des Anstands
Schulmäßiger Berechnung unbekannt,
Gleich ferne von Verwegenheit und Furcht,
Mit festem Heldenschritte wandelt sie
Die schmale Mittelbahn des Schicklichen,
Unwissend, daß sie Anbetung erzwungen,
Wo sie von eig'nem Beifall nicht geträumt.

Da ist aber nicht die Charakteristik einer bestimmten edlen Frauennatur, sondern das Ideal der schönen Seele ganz in abstracto hingestellt, wie es dann später in den ästhetischen Abhandlungen Schiller's noch feiner und tiefer ausgeführt wird, ohne aber je in das Fleisch und Blut seines dichterischen Schaffens überzugehen.

Den Typus der Mütterlichkeit in seiner idealen Würde hat Schiller nur zweimal zu schildern unternommen: in der Fürstin Isabella („Braut von Messina") und in der Marfa („Demetrius"). Doch die erstere ist nur heroische Mutter nach dem allgemeinsten Schema dieses Rollenfachs, ohne schärfere individuelle Durchführung, so sehr sie sonst mit Rhetorik und affectvollen Stellen ausgestattet ist. Die letztere, eine nordische Niobe, wie erstarrt in sechszehnjähriger Trauer

um den Sohn, bis trügerische Hoffnung und heißer Rachedrang ihre Lebensgeister neuflammend erwecken — ist wirklich eine grandiose Gestalt; nur treten noch andere Züge bei ihr als entscheidend hervor, als blos der Grundcharakter der Mütterlichkeit. Auch sie hat zunächst den thatendürstenden Sinn der Schiller'schen Frauen; auch sie ist kriegerisch gestimmt, wenn sie die Völker Rußlands apostrophirt, den Trommeln und Kriegsdrommeten ihres Sohnes zu folgen, und ihr Gebet wie eine Heerschaar ihm entgegensendet! — —

Doch genug dieser vergleichenden Blicke, die uns von unserem nächsten Gegenstande schon zu weit abgelenkt haben! Nach den lichten Glorien, in denen die Jungfrau zum Himmel, von Wolken gehoben, emporschwebt, müssen wir unseren Blick an die Dämmerung des schwarzumflorten Mausoleums der Fürsten von Messina gewöhnen, wo der unversöhnte Geist des todten Herrschers die Nachlebenden gewaltsam zu sich niederzieht, und in der Tiefe die Erinnys des Hauses stieren Blicks auf ihre Opfer harrt. Nun ist es Zeit, daß die Welt des künstlerischen Scheins ihren Kreis schließe, und das volle Leben mit erfrischendem, hellem Strom in die Dichtung abermals zurückfluthe. Und siehe, der Dichter führt uns jetzt wieder ins Freie, er eröffnet vor uns die grandiose Alpenlandschaft des „Wilhelm Tell!" Wieder ist es ein Befreiungskampf von fremdem Joch, wie in der „Jungfrau," den er uns vorführt. Aber es ist nicht, wie da, ein Kampf für die angestammte Dynastie und die historische Krone, sondern für die unzerbrechlichen Rechte des Volkes ge-

gen Tyrannendruck — nicht die mystische Inspiration einer Hirtin elektrisirt hier die Massen, sondern ein Volk von Hirten erhebt sich selbst in eigener Kraft, nachdem ihm im Morgenglanz seiner Eisberge die Offenbarung der Freiheit geworden. Zu diesem Drama führt uns nun der Gang unserer Betrachtung.

D. „Wilhelm Tell". (1804).

Die Schweizerreisen, die Göthe zu wiederholten Malen stärkten und erquickten, die ihn hier im Allerheiligsten der Schöpfung seinen Gott, die Natur- und Weltseele, im Schimmer der Gletscher und im thaufrischen Grün der Matten finden ließen — diese wirkten auch mittelbar durch die warmen Schilderungen des Freundes auf Schiller ein, und das Nebelgespinnst seiner oft grübelnden Einbildungskraft zerstob an den ewigen Häuptern der Alpen, die jetzt im Sonnenglanze hellschimmernd vor ihm aufstiegen. Da rauschten die Adern seiner Poesie, gleich hellen Sturzbächen, wieder herab aus verborgenen Quellen, und durch ihren aufsteigenden Wasserschleier zog die Sonne ihre farbigen Regenbogen . . .

Es ist bekannt, daß Göthe den Stoff von „Wilhelm Tell" förmlich an Schiller überließ — aber wie anders wirkte er doch auf unseren Dichter ein . . . Göthe wollte, als er den Tell in epischer Form sich zurecht dachte, nur das landschaftliche Local um den Vierwaldstädter See sich mit bezeichnenden Gestalten bevöl-

kern, etwa so, wie er früher einmal die schönen Buchten, den blauen See und die blühenden Küsten von Taormina mit Reminiscenzen aus der Odyssee zu beleben dachte. — Für Schillers großen Sinn, der zunächst dem Menschlichen und dem Sittlichen zugewandt war, wurden diese mächtigen Berge, dieser wogende Alpensee nur zu Zeugen eines bedeutenden geschichtlichen Vorgangs, in welchem sich, so wie die näheren und ferneren Gegenstände in jenem klaren, hellen Gewässer, noch andere weitreichende Ereignisse späterer Zeit bedeutungsvoll spiegeln . . . Von jenen Firnen, von der Stätte des Rütli reicht die Aussicht weit hinab in die dämmernden Fernen der Geschichte, und jenes „Und so weiter" mit welchem Lenau den Nachgesang seiner Albigenser schloß, klingt uns auch hier in den Ohren. — —

Noch sind die düstern Chorgesänge der „Braut von Messina" nicht verrauscht, noch tönt jenes Wort des Chorführers bedeutsam nach:

Auf den Bergen ist Freiheit — der Hauch der Grüfte
Steigt nicht hinauf in die reinen Lüfte!

Jetzt hätten wir das Freie gewonnen — aus dem Grufthauch, der uns dort anweht, retten wir uns auf die Matten der Alpenhöhen, erfrischen uns an der Milch der Gletscher, die schäumend zu Thal niederquillt. Nach dem Grauen der Schicksalstragödie erhebt sich unser Sinn wieder bei dem erhabenen Schauspiel eines Volkes, das für seine Freiheit aufsteht und kämpft! Wir sehen seinen Geist, naturkräftig und stark, sich aufrichten an der großen Natur, die es umgiebt — es will sich

nicht von den Adlern beschämen lassen, die auf seinen Höhen horsten! Freilich ist es eine idealisirte Revolution, die uns der Dichter hier schildert, die correct, ohne blinde Entfesselung der Leidenschaften verläuft. Sie ist wie ein vorübergehender Sturm auf den Bergen, der aber die Luft wohlthätig reinigt, sie geht über sie hin wie der Föhn, der zwar Bäume entwurzelt und Wildbäche austreten läßt, aber zugleich der Frühlingsbote der Hochthäler ist.

Schiller hat es in wunderbarer Weise verstanden, die idyllisch-epische Grundstimmung und den dramatischen Pulsschlag des geschichtlichen Lebens in „Wilhelm Tell zu Einer Wirkung zusammenzufassen. Die grandiose Scenerie der Alpenlandschaft, die uns gleich anfangs entgegentritt, ist wie ein Bild im idealen Styl Claude Laurrin's, von ebenso durchsichtiger Klarheit der Luft. Diese Fischerknaben, Hirten, Alpenjäger u. s. w. im Beginn des Stückes sind nur die Staffagen der Landschaft, die zunächst in ihrer natürlichen Mächtigkeit auf uns einwirkt. Bald aber tritt das aufregende Ereigniß, der politische Zustand in einzelnen Bildern voll Bedeutung an uns heran — die Gestalt der geschichtlichen Welt baut sich zusammen und die Landschaft wird zum bloßen Hintergrunde. Sobald die Wolken über dem See sich ballen und die Wogen bedenklich sich heben — da erfahren wir auch von dem Sturm, der bald da, bald dort die Gemüther bewegt — da sehen wir die Blitze der politischen Aufregung über das umdüsterte Bild hinleuchten. Aus den einzelnen Gauen sammeln sich die Schmerzenslaute der

Unterdrückung. Die Tyrannei der Landvögte stößt geiergleich herab auf die Häupter dieser trotzig-ehrlichen Bauern, die einmal nicht vom Reiche lassen und zu dem Hause Oesterreich schwören wollen. Der freche Eingriff des Wolfenschießen in die Hausehre Baumgartens — die grausame Blendung des alten Melchthal — dies sind nur einzelne Trauerspiele, welche die Willkührherrschaft in diesen Thälern aufführt, exemplarische Fälle, in denen sich ein ganzer Volkszustand abspiegelt. Was jene noch weiter im Sinne trägt, erklärt der neue Burgbau, die Zwinguri bei Altdorf, an der wir die Werkleute geschäftig arbeiten sehen: diese Flanken und Strebepfeiler, die für die Ewigkeit gegründet scheinen, die tiefen, schaurigen Keller unter den Thürmen! Immer näher tritt das Unrecht dem Einzelnen an den Leib — immer drängender erscheint die Nothwendigkeit der Selbsthilfe, ehe sich die Tyrannei vollends befestigt. Nun ist es auf dem Gipfel — das Volk muß jetzt in seiner eigenen Sache entscheiden, sein eigener Anwalt und Befreier sein . . .

Wäre ein Obmann zwischen uns und Oestreich,
So möchte Recht entscheiden und Gesetz.
Doch der uns unterdrückt, ist unser Kaiser
Und höchster Richter — so muß Gott uns helfen
Durch unsern Arm —

Die drei Männer von Schwyz, Uri und Unterwalden reichen sich die Rechte, ein Sinnbild des Bundes, der bald die drei Länder vereinen soll, zu Schutz und Trutz, auf daß sie zusammenstehen auf Tod und Leben.

So breit unterbaut ist die Exposition des Drama's, von der Göthe mit Recht den bewundernden Ausdruck gebrauchen durfte: „Das ist denn freilich kein erster Act, sondern ein ganzes Stück, und zwar ein fürtreffliches!“ Von allen Seiten dringen da die einzelnen Töne heran, die sich auf dem Rütli zu einem mächtigen Accorde zusammenfassen sollen. Nun soll uns der eigentliche, wahre Held des Stückes entgegentreten — dort auf der Landmark der Waldstätten, unter dem Hoffnungszeichen des Mondregenbogens und bei dem Schimmer der mondbeglänzten Gletscher — und dieser Held ist kein anderer, als das sich erhebende, Mann für Mann zusammenstehende Schweizervolk selbst.

Wie der See ruhig daliegt, gleich einem ebenen Spiegel, so regt keine wilde Leidenschaft die Volksversammlung auf; der Geist einer weisen Mäßigung beseelt mit hellem, festen Beschluß diesen nächtlichen Bauernconvent. Alle sind sie einig — der aristokratische Dünkel des Freibauern gegenüber dem Eigenmann wird vergessen — die vor Gericht Feinde sind, im Volksrath geben sie sich versöhnt die Hände. Nach altem Brauch tagt die Gemeinde — der Ring wird gebildet, aufgepflanzt werden die Schwerter der Gewalt — und seinen Platz nimmt der Landamman. Denn kein neuer Bund ist es, den sie hier unterm Sternenhimmel stiften, — es ist ein uralt' Bündniß nur von Väter Zeit, das sie erneuern! Nicht für kühn verweg'ne Neuerung erheben sie sich, für die alte Sitte, für das von den Vätern ererbte Recht! Sowie ihre Alpen fort und fort dieselben Kräuter nähren, ihre

Brunnen gleichförmig fließen, Wolken selbst und Winde den gleichen Strich unwandelbar befolgen — so bleibt auch ihre Gesinnung unwandelbar und stet, und hält mit festem treuen Sinn an dem bewährten Alten. Nicht herrenlos wollen sie etwa sein, denn das ist auch der Freieste nicht, ein Oberhaupt muß sein, ein höchster Richter, wo man das Recht mag schöpfen in dem Streit. Drum wählten ihre Väter freiwillig den Schirm der Kaiser, und gelobten sich ihnen an, wie die anderen Freien des Reiches, zu edlem Waffendienste, keine andere Pflicht erkennend als eben die der Freien, das Reich zu schirmen, das sie selber schirmt! So viel ist billig und recht — was darüber hinausgeht, ist Merkmal eines Knechtes. Wie wir sehen, fassen diese wackern Landleute den Begriff ihrer eidgenössischen Freiheit sehr concret auf — sie betrachten sich gleichsam als „geschichtlich-politische Individualität," und stellen sich ganz und gar auf den Boden des historischen Rechtes. Für jede einzelne Forderung wissen sie bestimmte Präcedenzfälle anzuführen — da ist auch kein einziger Doctrinair unter ihnen, der von dem Boden der Thatsachen in abstracte Freiheitsideen abschweifen würde. Der Dichter ist jetzt ganz auf dem Standpunkte, das Reale als solches zu idealisiren; er hält es in seiner vollen Eigenthümlichkeit fest, und verklärt den objectiven Vorgang nur etwa so mit dem Glanz seiner Poesie, wie auch die Natur diese Scene mit ihrem Sternenschimmer und ihrem Alpenglühen hebt und gleichsam mitfeiert.

In dem Volksconvent auf dem Rütli herrscht die musterhafteste parlamentarische Ordnung; nur einmal

droht sie gestört zu werden, als der Pfarrer Röss-selmann in den Ring tritt und den Vorschlag macht: „Ergreift, was man euch oft geboten hat: trennt Euch vom Reich, erkennet Oestreichs Hoheit! Auf den Ordnungsruf des Landammanns beruhigt sich aber die Stimmung wieder und über einen erneuerten, vermittelnden Redeversuch des Pfarrers wird zur Tagesordnung übergegangen. Man kann durchaus nicht sagen, daß hier eine erhitzte revolutionaire Stimmung herrsche — gegenüber den grellen Schlaglichtern, die der erste Act auf die Bedrückung der Vögte wirft, giebt diese haltungsvolle Versammlung ein äußerst würdiges, achtunggebietendes Bild. Man untersucht gewissenhaft, ob sich nicht ein milderes Mittel noch versuchen lasse. Der Landamman schlägt vor, erst die Klage der Eidgenossen vor des Kaisers Ohr zu bringen, ehe man zum Schwerte greift. „Denn schrecklich immer auch in gerechter Sache, ist Gewalt. Gott hilft nur dann, wenn Menschen nicht mehr helfen." Erst als dies als fruchtlos dargethan wird, dann wird über die Mittel berathen, wie das Werk der Selbstbefreiung, wenn es sein mag, ohne Blut, einzuleiten wäre.

„Es sehe
Der Kaiser, daß wir nothgedrungen nur
Der Ehrfurcht fromme Pflichten abgeworfen.
Und sieht er uns in unser'n Schranken bleiben,
Vielleicht besiegt er staatsklug seinen Zorn:
Denn bill'ge Furcht erwecket sich ein Volk,
Das mit dem Schwerte in der Faust sich mäßigt."

Und während sie noch nächtlich tagen, stellt auf den höchsten Bergen schon der Morgen die glüh'nde

Hochwacht aus — und bei dem Lichte, das sie zuerst begrüßt von allen Völkern, schwören sie den Eid des neuen Bundes, den Eid der Freiheit.

Die Rütliscene ist ein unvergleichliches Meisterstück. Von dem scharfgefaßten Detail des Thatsächlichen ausgehend, erhebt sie sich nur einmal ganz ins Ideelle, an jener genialen, schwungvollen Stelle, wo die Berechtigung der Revolution in so tiefer Weise ausgesprochen wird, und deren ich bei einem anderen Anlaß schon gedacht habe — sonst weicht der Dichter selbst auch keinen Schrittbreit von der Tagesordnung ab. Wie oft hat man seither schon statt einer fortschreitenden Handlung, bloße Verhandlungen auf die Bühne gebracht, aber keinem anderen Dichter ist es so gelungen, in einen parlamentarischen Vorgang zugleich dramatisches Leben zu bringen und die Wirkung des Ganzen zuletzt zu einer so bedeutenden Theaterwirkung im edelsten Sinne des Wortes zu steigern.

Ich komme auf den Namensträger des Stückes erst so spät — aber vielleicht nicht mit Unrecht — denn genau genommen bildet er wohl dem sinnlichen Bühneneindruck, aber nicht der Idee nach die rechte Hauptperson des Stückes. Dieses Drama hat eigentlich zwei Brennpunkte, die nur in einer zufälligen Beziehung zu einander stehen — den Rath auf dem Rütli und die That des Tell. Carlyle, der geistreiche Engländer, hat nicht so unrecht, wenn er meint, daß die Begebenheiten in diesem Schauspiel nicht auf ein und dasselbe Ziel hinstreben, und daß zwischen der Verschwörung

auf dem Rütli und dem Racheact Tell's kaum ein Zusammenhang sei. Der Held ist unter den einzelnen durch die Tyrannei Verletzten und Beschädigten, die übrigens episodisch zurücktreten, unter diesen Melchthals, Baumgartens u. s. w. nur die durch individuelle Tüchtigkeit und Selbständigkeit am meisten hervorragende Gestalt; zudem ist die Gewaltthat, die an ihm verübt wird, schon durch ihr raffinirtes Gepräge ganz dazu angethan, einen Mittelpunct für die schon so hochaufgestachelte Erregung zu bilden. Seine rächende That ist übrigens genau von der Art, wie die Baumgartens, von der wir im ersten Act erfahren, und aus ganz ähnlichen Motiven vollzogen; daß gerade die Ermordung des einen Vogts, des Geßler, mehr Effect für die Befreiung des Landes hat, als die frühere des Wolfenschießen, kommt nur daher, weil inzwischen auf dem Rütli getagt geworden ist, und die revolutionaire Stimmung dadurch bereits eine höhere Temperatur erreicht hat. Tell hat keinen ausgesprochenen Sinn für das Allgemeine; er ist ein entschlossener wackerer Selbsthelfer und Hilfeleister für Andere, wo er Jemanden in Gefahr und Bedrängniß sieht, aber was die Rettung des Vaterlandes betrifft, darüber hat er sich durchaus keine bestimmte Ansicht gebildet. Ehe ihm noch selbst die Tyrannei an den Leib rückt, empfiehlt er als die einz'ge That, die an der Zeit sei, Geduld und Schweigen. Er macht sich nicht gerade von der Sache des Vaterlandes los, wenn es verzweiflungsvoll zur Nothwehr greifen sollte, aber er will von den Vorberathungen dazu nichts wissen.

Was ihr thut, laßt mich aus eurem Rath!
Ich kann nicht lange prüfen oder wählen;
Bedürft ihr meiner zur bestimmten That,
Dann ruft den Tell! Es soll an ihm nicht fehlen.

Das Letztere ist nur so eine kleine Bravade, wie sie dem Starken, dem Tapfern, der sich seiner Unentbehrlichkeit bewußt ist, ziemlich nahe liegt. — Daß übrigens ein tüchtiger Mann, wie Tell, dem Vaterlande im entscheidenden Augenblicke seine Dienste nicht versagen wird, versteht sich wohl von selbst; wenn er aber weiß, daß auf ihn gezählt wird, so konnte er sich doch bei Zeiten dafür interessiren, auf welchem Platze er der allgemeine Sache am besten dienen könnte. Seine That, die gar nicht als eine patriotische intentionirt war, kommt nur durch ein glückliches Zusammentreffen dem Ganzen zu Gut. Dem Melchthal hat man auch den eigenen Vater geblendet, aber er spart wirklich seine Rache für das Ganze auf; inzwischen trifft er die thätigsten Vorbereitungen für den Aufstand, allarmirt die Hirten in den Surennen, kundschaftet in Pilgerkleidern die Burg in Sarnen aus, sieht dort den Landvogt an der Tafel schwelgen, und bezwingt doch das racheglühende Herz. Er handelt durchwegs als echter Patriot, und verdiente nach diesem Anlauf weit mehr der Held einer Revolution zu werden, als Tell. Der letztere ist nur dadurch in großem Vortheil, weil der Dichter Alles, was er erleidet und thut, Scene für Scene mit großer theatralischer Kunst sinnlich anschaulich macht, während Melchthal in die für eine handelnde Person immer sehr unangenehme Lage versetzt ist, seine Thaten erzählen zu müssen.

Schiller war zu sehr Moralist, als daß er es nicht für nöthig befunden hätte, der exceptionellen That Tell's das Geleite sittlicher Rechtfertigungsgründe mitzugeben. Es geschieht dies vor- und nachher; das erste Mal durch den berühmten Monolog Tell's, das andere Mal durch die Gegenüberstellung seiner That mit dem Verbrechen Parricida's. „Episch und historisch ließe sich wohl," wie Julian Schmidt sagt, „die Tödtung Geßler's rechtfertigen. In den Zeiten des Faustrechtes muß der Schwache, um den Verfolgungen eines mächtigen Unterdrückers ein Ende zu machen, da er ihm im offenen Kampfe nicht widerstehen kann, zuletzt zum Morde greifen; und wenn dieser Mord für das Land glückliche Folgen hat, so wird man mit dem erschlagenen Feinde nicht viel Wesens machen — man wird den Mörder vielmehr als einen Freiheitshelden verehren. Bei der wunderbaren Kunst, mit welcher Schiller die factischen Zustände, aus denen die That hervorging, versinnlicht, würde man auch auf dem Theater an ihr keinen Anstoß nehmen; aber der Dichter regt selber die Gewissensbedenken an, indem er seinen Helden in einem langen Monolog die Gründe seiner That auseinandersetzen läßt, ohne uns doch durch dieselben überzeugen zu können." *) Es muß uns an diesem Selbstgespräche sogleich auffallen, daß es nicht psychologisch bewegt, nicht vom Hauch der kämpfenden Gemüthserregung durchdrungen ist, wie es der Situation ganz angemessen wäre; es ist vielmehr höchst überlegt und dialektisch,

*) A. a. O. S. 505.

ein förmliches Plaidoyer zur Rechtfertigung der That, das dem spannungsvollen Moment und der eigenen Stimmung des Helden kaum entsprechend erscheint. Wenn man aus seinem Gefühl heraus den Racheact ganz begreiflich fände, so ist man jetzt förmlich aufgefordert, jene Gründe näher zu untersuchen, und da dürften sich denn doch nicht alle als stichhältig erweisen. Den wichtigsten läßt er gerade aus, der in einem — wohlgemerkt blos raisonnirenden — Monolog den Ausschlag geben müßte: den Grund nämlich, daß er nicht blos um der Familie, sondern auch um des Vaterlandes willen diesen Meisterschuß nach dem Herzen des Tyrannen thun wollte. Auch später, als sich Tell in seinem ganzen sittlichen Stolz — viel zu selbstbewußt — dem Johann Parricida gegenüber aufrichtet, geschieht des Vaterlandes keine Erwähnung.

Darfst Du der Ehrsucht blut'ge Schuld vermengen
Mit der gerechten Nothwehr eines Vaters?
Hast du der Kinder liebes Haupt vertheidigt?
Des Herdes Heiligthum beschützt? Das Schrecklichste,
Das Letzte von den Deinen abgewehrt?
— Zum Himmel heb' ich meine reinen Hände,
Verfluche Dich und Deine That. — Geächt
Hab' ich die heilige Natur, die Du
Geschändet. — Nichts theil' ich mit Dir — gemordet
Hast Du, ich hab' mein Theuerstes vertheidigt.

Es muß uns übrigens auffallen, wie Tell durchwegs rhetorisch wird, sobald es sich um die Rechtfertigung seiner That handelt. Sonst ist sein Wort wie ein Pfeil rasch an die Senne gelegt und sicher auf's Ziel geschossen — nur hier wird er auf einmal zum

allzuberedten Vertheidiger seiner selbst, und fordert gerade dadurch die sittliche Kritik heraus. — —

Was die künstlerische Anordnung des überreichen Stoffes betrifft, so steht Wilhelm Tell als seine eigene Gattung da, schon wegen der episch-dramatischen Doppelnatur des Sujets. Wie glänzend ist aber die so schwierige Aufgabe gelöst! Wohl behält trotz des lebendigen dramatischen Elementes, das überall in den Theilen pulsirt, das Ganze freilich den mehr epischen Massencharakter; der gewichtige, viel umfassende Stoff liegt gleich einem großen, prächtigen Marmorblock da, welcher sich nur an der Oberfläche in Figuren ausmeißeln läßt, die jedoch mit der ganzen Masse des Steines in Zusammenhang bleiben müssen. Es wurde schon früher entwickelt, daß die vorgeführten Situationen der groß angelegten Exposition mehr nur die Symptome dessen sind, was sich im Schooße des ganzen Volkes vorbereitet, verschiedene Spiegelungen eines allgemeinen Zustandes, der sich als solcher, in seiner Totalität, nicht anders versinnlichen ließ. Wir blicken in die Perspective der Begebenheiten, wie in eine große, ausgedehnte Landschaft, die sich im Hintergrund noch mächtiger aufthürmt; es ist die wahre Compositionsweise des „Nebeneinander," die wir da vor uns haben — ein Wort, womit Gutzkow in der Vorrede zu den „Rittern vom Geiste" etwas unnöthigen Spectakel gemacht hat. Die Kunst der Gruppirung des Factischen ist da noch größer, als in den „Piccolomini's," weil hier keine historischen Rückblicke auf abgethane Thatsachen einzufügen, sondern etwas Werdendes, an ver-

schiedenen Orten gleichzeitig sich Entwickelndes vorzuführen ist; ebenso ist die bewunderungswerthe Genremalerei aus „Wallenstein's Lager" hier nicht in ein Vorspiel verwiesen, sondern durch das ganze Stück in charakteristischen Figuren und Gruppen vertheilt. Wohl wäre diesen Bauern und Hirten etwas von dem kräftigeren Realismus jener Soldatenfiguren zu wünschen; die Localfarben an sich sind trefflich, und solange die Figuren staffagenartig behandelt sind, stimmen sie ganz zu dem großen Gesammtbild; nur wenn sie ein wenig selbstständiger vortreten, dann bemächtigt sich ihrer der Schiller'sche Idealismus oft in einer Weise, die die charakteristische Bestimmtheit sehr beeinträchtigt.*)

---

*) Nur ein Beispiel aus mehreren, die man leicht zusammenstellen könnte. Jener Fischer am Vierwaldstädter See, der noch im ersten Act ganz im Charakter gehalten ist, den richtigen Aberglauben des Schweizer Fergen hat, an Simon und Judä nicht hinausschiffen will ꝛc., wird im Anfang des 4. Actes sehr pathetisch und gebildet, und entwickelt bei der Nachricht von Tell's Gefangennehmung einen hochsinnigen, ja heroischen Schmerz um die Freiheit. Hören wir ihn nur selbst, wie er in den Sturm hinausdeclamirt:

Raset ihr Winde! Flammt herab ihr Blitze!
Ihr Wolken berstet! Gießt herunter, Ströme
Des Himmels, und ersäuft das Land! Zerstört
Im Keim die ungeborenen Geschlechter!
Ihr wilden Elemente, werdet Herr!
Ihr Bären, kommt, ihr alten Wölfe wieder
Der alten Wüste! Euch gehört das Land.
Wer wird hier leben wollen ohne Freiheit!

Wer einigermaßen belesen ist, weiß, daß diese Stelle aus der Heidescene in „König Lear" (Act III, Sc. 2) entlehnt ist. Dort lautet sie so:

Nach der Natur des Sujets sollten sich die Figuren in zweierlei Arten scheiden — die einen, die zur Verdeutlichung der generellen Volkszustände dienen, und wie Reliefgestalten mit der Gesammtschilderung zusammenhängen — dann die frei herausgearbeiteten Gestalten, die sich vom Hintergrunde loslösen und in den Kreis der individuellen Handlung treten. Aber es läßt sich hier nicht so scharf unterscheiden: dieselben Personen treten abwechselnd in's Ganze zurück und dann wieder in den Vordergrund heraus, sind einmal Episoden, ein andermal Hauptgestalten; das Interesse schwankt fortwährend zwischen dem gesammten Schweizervolk und den Einzelnen, bis endlich Beides zuletzt harmonisch zusammen verschmilzt. Und hier zum Schluß hat der Dichter wieder in wunderbarer Weise es dargestellt, wie aus den idyllischen Lebensformen dieser Alpenthäler sich gar bald eine mächtige geschichtliche Bewegung erheben konnte, gleich dem Sturm, der den glatten Alpensee furchtbar empört, wenn er sich einmal in diese Wasserklüfte verfangen! Und wie über der Wetterregion die lichten Firnen im ewigen Sternenglanz leuchten, so strahlen auch hier durch die Sturmwolken die ewigen Rechte des Volkes

---

Blas't Wind', und sprengt die Backen! Wüthet! Blas't —
Ihr Cataract' und Wolkenbrüche speit,
Bis ihr die Thürm' ersäuft, die Hähn' ertränkt!
Ihr schweflichten, gedankenschnellen Blitze,
Vortrab dem Donnerkeil, der Eichen spaltet,
Versengt mein weißes Haupt! Du Donner schmetternd,
Schlag' flach das mächt'ge Rund der Welt; zerbrich
Die Formen der Natur, vernicht' auf Eins
Den Schöpfungskeim des undankbaren Menschen.

hernieder, unzerstörbar wie der Alpengipfel und die Sterne, ein unzerbrechliches Palladium der Freiheit!

E. Schiller's dramatische Fragmente; die letzte Zeit seines dichterischen Schaffens.

Als Schiller den „Tell" vollendet hatte, wurde er sich der sicheren Herrschaft über den Stoff so recht bewußt; nach diesem dramatischen Meisterschuß, mit dem er sein Bestes errang, steigerte sich sein Interesse für echt practische Bühnenaufgaben, und es drängte ihn unaufhaltsam nach neuen Stoffen hin. Die ästhetisch-doctrinairen Grillen von ehedem waren jetzt ein überwundener Standpunct; der Plan zu den „Maltesern," einem heroischen Trauerspiel mit Chören, das in Rücksicht auf die letzteren ein Nebenschößling der „Braut von Messina", in seiner Haltung aber wahrscheinlich ein kalt-feierliches Heldenstück mit abstracten Conflicten geworden wäre, war schon glücklicher Weise bei Seite gelegt; wir sehen die ganze Aufmerksamkeit des Dichters fortan nur Stoffen von starkem realen Gehalt zugewendet.

Iffland mochte von Berlin aus auch mitbestimmend auf unseren Dichter eingewirkt haben. Er wies ihn mit freundschaftlichem Antheil auf die practische Bahn, und dies nicht blos mit dem Blick des Theaterunternehmers und Geschäftsmannes, sondern des gewiegten Kenners der theatralischen Kunst, der zugleich die Aufgabe eines Nationaltheaters in vollem

Umfange würdigt und begreift. Schiller hatte (noch kurz vor der Entschließung für „Tell") im Sinne, den „Oedipus" für die Bühne zu bearbeiten. Iffland räth dringend zum „Tell", und warnt sehr nachdrücklich vor dem Zurückgreifen zur Antike. „Es ist mit den griechischen Stücken eine eigene Sache. Die hohe Einfalt taucht die leeren Köpfe vollends unter, und deren ist Legion. Die Stürme der Leidenschaften in anderen Stücken reißen sie mit fort, machen sie zu handelnden Theilen, und erheben sie gegen Wissen und Willen. Die Stücke aus der römischen Geschichte schrecken wegen der Austerität der Sitten, des Starrsinns in den Charakteren vollends ganz zurück, und ich werde blaß, wenn ich Plebejer, Senatoren und Centurionen auf den ersten Bogen angekündigt finde. Sollte nicht die deutsche Geschichte aus der Zeit der Reformation ein historisches Schauspiel liefern? Der Vorgang mit dem Kurfürsten von Sachsen vor und nach der Mühlberger Schlacht? Wäre nicht in neuern Zeiten der große Kurfürst von Brandenburg ein dramatischer Gegenstand? ꝛc."

Schiller scheint über diese trefflichen Winke empfindlich geworden zu sein, wie man es gewöhnlich wird, wenn man merkt, daß der Andere Recht hat und auf dem Wege ist, es ihm zugegeben. „Gott behüte mich," schreibt dann Iffland begütigend, „ein Werk von Ihnen zu verlangen, wozu der Geist Sie nicht geführt hätte, der in Ihnen wohnt! — Nur denke ich, ehe man den Stoff erwählt, während der Geist über der Tiefe schwebt, sei eine unmerkliche Richtung, wo er sich niederlasse, noch möglich."

Diese Richtung war nun für Schiller entschieden; nur auf den Vorschlag, nationale Stoffe zu dramatisiren, ging er durchaus nicht ein, vielleicht weil er sich die Freiheit des künstlerischen Standpunctes in jeder Hinsicht bewahren, und dem Strudel der politischen Schlagwörter so fern als möglich bleiben wollte. Damals, wo der Hitzgrad der politisch-nationalen Aufregung und Spannung bereits zu hoch gestiegen war, stellte es sich fast schon als unmöglich heraus, einen Stoff von vaterländischem Gehalt objectiv zu gestalten; Schiller überließ denn auch jenes Schmieden des poetischen Eisens bis zur Gluthitze der Tendenz den gesinnungsvollen, aber erfindungsleeren Dichtern der Folgezeit, die nicht selten die Bühne als ein Surrogat für nicht einberufene Landtage ansahen, und dem unterdrückten parlamentarischen Pathos auf dem Theater einen Platz erobern wollten. Bei Schiller scheint im Gegentheil der politische Antheil an dem Sujet, der sich seit dem „Don Carlos" erst wieder am „Wilhelm Tell" geltend machte, bei diesem Stücke sich auch erschöpft zu haben; hier hat er an die Zeit genügend seinen Tribut gezahlt, und in der Prophezeiung des sterbenden Attinghausen sogar so nahe an die politische Tendenzpoesie gestreift, als es einem so edlen und feinen Dichtergeiste überhaupt nur möglich war.

Wie Schiller Alles, was er anfaßte, mit einer gewissen Heftigkeit ergriff, so erwachte jetzt wieder bei ihm ein fast leidenschaftliches Interesse für das realistische Element im Drama. Durch den „Wallenstein" und die kräftige Realität seiner Soldateska hatte er sich aus

dem subjectiv befangenen Idealismus seiner Jugendstücke glücklich herausgearbeitet; dieser tüchtige, feste Boden wurde aber wieder in der „Braut von Messina“ einem abstracten Kunstidealismus auf kurze Zeit geopfert, bis er im „Wilhelm Tell“ in der erfolgreichsten Weise zum zweiten Male errungen wurde. Es war dies eine historische Wirklichkeit, deren Schilderung dem Dichter keine Ueberwindung kostete wie die Arbeit am Wallenstein, wo vielmehr das künstlerische Interesse an dem Stoff mit dem vollsten menschlichen Antheil Hand in Hand gehen konnte. Nun aber ging er im Realismus noch viel weiter, ja er traute sich zu, selbst der prosaistischsten Wirklichkeit ein poetisches Lustre geben zu können. Was ist prosaischer und nüchterner, als ein Criminalproceß, was der poetischen Weltordnung schroffer entgegengesetzt, als der schlau zusammengefügte Mechanismus der Polizei? Und dennoch interessirte sich jetzt Schiller für die Idee, ein Stück zu schreiben, „wo über dem bunten Gewühl der mannigfaltigsten Gestalten in Paris (unter Ludwig XIV.) die Polizei, gleich einem Wesen höherer Art emporschwebt, dessen Blick ein unermeßliches Feld überschaut und in die geheimsten Tiefen dringt, sowie für dessen Arm nichts unerreichbar ist.“ Es ist stark, daß der Dichter, nachdem er erst kürzlich den Volksbund auf dem Rütli mit so warmen Farben geschildert, sich gleich darauf so lebhaft für das bedenklichste Institut des absoluten Staates mit seinen Spürwegen und seiner geheimnißvollen Allwissenheit interessirt, und sogar Miene macht, es als eine weltliche Vorsehung darzustellen.

Ein höchst verwickeltes, durch viele Familien verschlungenes Verbrechen, welches bei fortgesetzter Nachforschung immer andere Entdeckungen mit sich bringt, sollte der Hauptgegenstand der Handlung werden. Es sollte einem ungeheuren Baume gleichen, der seine Aeste weit herum mit andern verschlungen hat, und welchen auszugraben, man eine ganze Gegend durchwühlen muß. So würde ganz Paris durchwühlt, und alle Arten von Existenz bei dieser Gelegenheit nach und nach an das Licht gezogen werden. Zum Helden hatte sich der Dichter ein Polizeigenie, Namens Argenson, ausersehen, der jedenfalls in der Societät der anderen Schiller'schen Helden, namentlich zwischen Marquis Posa und Wilhelm Tell eine höchst sonderbare Figur gespielt hätte. Dem Dichter schwebten folgende Umrisse seines Charakterbildes vor: „Argenson hat die Menschen zu oft von ihrer schändlichen Seite gesehen, als daß er einen edlen Begriff von der menschlichen Natur haben könnte. Er ist ungläubiger gegen das Gute, und gegen das Schlechte toleranter geworden; aber er hat das Gefühl für das Schöne nicht verloren, und da, wo er es unzweideutig antrifft, wird er desto lebhafter davon gerührt. Nicht nur den Verbrechern, sondern auch solchen Unglücklichen, die es durch Verzweiflung werden können, läßt er seine Kundschafter folgen; ein solcher Verzweifelnder sollte in dem Stücke vorkommen, gegen den sich die Polizei als eine rettende Vorsicht (!) zeigt."

Fürwahr ein Glück, daß Schiller von der Bearbeitung dieses verzweifelten Sujets abkam, durch das

er nur den Memoiren eines Vidocq und den criminalistischen Rühr- und Spectakelstücken des schlechteren Pariser Volkstheaters vorgearbeitet hätte. Die realistische Verirrung wäre hier eine ungleich größere geworden, als es in der „Braut von Messina" die idealistische war — und welch' ein Absturz von der antiken Schicksalsfabel im hohen Sinn des Sophokles zu einer dramatisirten cause célèbre im Geschmacke Pitaval's!

So ganz ließ wohl Schiller von diesem Plane nicht ab; das umfassende Lebensbild zog sich ihm aber zu einer vereinzelten Criminalgeschichte zusammen, die den Titel: „die Kinder des Hauses" führen sollte, nach einiger Zeit jedoch gleichfalls bei Seite gelegt ward. Louis Narbonne hat seinen eigenen Bruder ermorden und dessen beide Kinder Zigeunern übergeben lassen, und genießt nun in voller Sicherheit die ihm zugefallene Erbschaft. Er steht in allgemeiner Achtung, und die Neigung, die man zu seinem Bruder gehabt, erbt sich schon auf seinen Namen fort. Aber das doppelte Verbrechen kommt durch den Thäter selbst an den Tag. Wegen eines ihm entwendeten Schmuckes, der für seine Braut Victoire bestimmt war, setzt Narbonne die Thätigkeit der Polizei in Bewegung; diese führt der Verlauf ihrer Untersuchungen auf die Spur jener dunklen That, die verscharrte Vergangenheit wird wieder lebendig und Narbonne den Gerichten übergeben, nachdem Saint-Foix und Adelaide, die beiden Kinder seines Bruders aufgefunden und in ihre Rechte eingesetzt worden.

Der Stoff ist klein, und die Bearbeitung desselben wäre nur in einer Beziehung von Interesse gewesen. Da das Sujet wegen seines bürgerlich-realistischen Charakters nothwendig die Prosaform verlangt hätte, so würde man durch dasselbe wenigstens eine Probe der dramatischen Prosa Schiller's aus der Periode seiner Reife erhalten haben.*) Die Versification im Drama ist nicht selten eine Art von Goldschlägerarbeit, wo der Gedanke wohl in breiterer Fläche glänzt, aber dafür auch dünner wird; und es frägt sich, wie Schiller, dem die jambische Rhetorik schon zur anderen Natur geworden, sich jetzt auf der Domaine Lessing's, im prosaischen Dialog zurechtgefunden hätte? Doch wir können annehmen, ganz gut; denn in dem nur wenig späteren „Demetrius" ist die Versesprache weit knapper als früher zusammengefaßt und concentrirt, und die Dialogskizzen in Prosa, die das Scenarium der unausgeführten Acte enthält, zeigen gerade in dieser skizzenhaften Form die seltenste dramatische Kraft. — Bemerkenswerth ist auch dies, daß Schiller mit jenem realistisch nüchternen, actenmäßig zurechtgelegten Stoff („die Kinder des Hauses") gerade zu einer Lieblingsidee seines idealen Kunststyls zurückkehrt — nämlich zu der Idee des Verhängnisses, das den Menschen sicher macht, um ihn zu verderben, und die Berechnungen desselben durch ihre eigenen Rechenfehler vernichtet. Freilich

*) Die beiden Lustspielbearbeitungen nach Picard: „Der Neffe als Onkel" und der „Parasit," geben dafür, da sie keine selbstständigen Productionen sind, kaum einen genügenden Anhaltspunct.

schwebt es hier nicht mehr als mystische Schicksalsidee über der Handlung, sondern erklärt sich ganz aus dem folgerichtigen Gang der Ereignisse; das Frappante tritt an die Stelle des Wunderbaren, ohne sich deshalb als weniger wirksam zu erweisen, weil es das Dunkel des Uebernatürlichen völlig abgestreift hat. Der Held der Tragödie, sagt Schiller, mußte ein sicherer und mächtiger Bösewicht sein, den Reue und Gewissensbisse nie anwandeln; zugleich ist er geehrt, durchaus nicht beargwohnt und wird für einen exemplarischen Mann gehalten. Gerade die Achtung, die man vor ihm hat, erhitzt nachher die Untersuchungen und macht sein Verderben unvermeidlich. Madelon, die Genossin seines Verbrechens, erschrickt, als sie hört, daß er wegen des vermißten Schmuckes die Gerichte in Bewegung setzen will. „Laßt die Gerichte ruhen," sagt sie, nehmt das kleine Unglück willig hin." — „Es ist kein kleines Unglück." — „Nehmt's an als eine Buße, schon lange hat mich die ununterbrochene Dauer eures Wohlstands bekümmert." — „Ich will aber mein Recht verfolgen." — „Euer Recht!" wiederholt Madelon mit eigener Betonung. Wie klingt das Alles so fatalistisch, ja beinahe antik! Narbonne selbst hat das Räderwerk in Bewegung gesetzt — nun ist es nicht mehr zu hemmen, bis es sein Ziel erreicht, und ihm sein Todesloos bereitet hat.*)

Den Effect des Verhängnißvollen, dabei aber mit ganz natürlicher Auflösung des thatsächlichen Zusammen-

*) Vergl. Hoffmeister, a. a. O. V. Theil, S. 290.

hangs hat Schiller auch in den übrigen Plänen seines Nachlasses, nur noch in viel grandioserer Weise festgehalten. Gerade dieser fatalistische Zug mochte ihn an jenen mysteriösen Prätendentengeschichten interessiren, deren die mittlere und neuere Geschichte mehrere kennt.

In der That sind jene die echten Schicksalskinder, die, sich selber unbekannt, die Spuren ihrer Herkunft verloren haben, und nun umgewandelt in einer verzauberten Welt erwachen, ohne zu wissen, ob sie dem, was sie früher waren oder jetzt vorstellen, mehr glauben sollen. In dem Sinne beiläufig wollte Schiller die Geschichte Warbeck's und des falschen Dimitri freilich mit völlig freier Umdichtung der Geschichte behandeln.

Der Ausgangspunct war bei beiden Sujets ein entgegengesetzter. Warbeck spielt bei Schiller anfangs die aufgedrungene Rolle eines Betrügers, obgleich er keiner ist, und es sich zuletzt herausstellt, daß in seinen Adern wirklich das echte Blut der Yorks fließt; Demetrius hält sich selbst in den ersten Acten mit der festesten Zuversicht für den rechtmäßigen Czarewitsch, bis es sich später enthüllt, daß die Welt und vor Allen er selbst mit der Rolle, die er in ihr spielt, auf unerhörte Art betrogen sei. In beiden Fällen geht eine mächtige Krisis, eine volle Umwandlung mit dem Charakter vor sich; er wird aus seiner Wurzel heraus neu aufgerichtet, oder zu innerst gebrochen: erkennt sich freudig aufathmend oder in sich selbst zusammenschauernd als denjenigen, der er eigentlich ist. Der Moment der

Selbsterkennung ist wie ein Blitz, der mit einem Mal einen hellen Riß durch die Nacht einer dunklen Existenz macht. Bei Warbeck wirkt dieses Licht nach langer, dumpfer Schwüle wohlthätig und befreiend — bei Demetrius schlägt dieser Strahl betäubend in's innerste Selbst, und spaltet es, wie einen vom Blitze getroffenen Baum bis zur Wurzel hinab in zwei Theile, die nie wieder zusammenwachsen können.

Schon da, als Schiller an der „Maria Stuart" schrieb, und ihm durch dieses Trauerspiel die englische Geschichte näher gerückt war, fand er in dem verwegenen Unternehmen Warbeck's, wie er es sich zurechtlegte, den Keim eines interessanten Drama's. Die Grundidee wurde sogleich Göthe mitgetheilt, der Plan bald darauf entworfen und niedergeschrieben, die Ausarbeitung aber für's Erste durch die „Braut von Messina" zurückgedrängt. Der Charakter Warbeck's, des vorgeblichen Herzogs von York, tritt uns aus den Andeutungen des Scenar's ziemlich scharf und klar entgegen. Wie er zu seiner Rolle kommt, ist nicht auseinandergesetzt, wohl aber die Art und Weise, wie er sie spielen sollte. Mit einem gesetzten Ernste, mit einer gewissen Gravität, ja mit einer Art dunklen Glaubens (so denkt es sich der Dichter) stellt er die Person Richard's von York vor. Dieser Schein darf nichts Komödienhaftes haben; es muß mehr ein Amt sein, mit dem er sich identificirte, als eine Maske, die er vornimmt. Man soll ganz den Eindruck erhalten, als ob der Betrug ihm nur den Platz angewiesen, zu dem die Natur selbst ihn bestimmt hatte. Eine gewisse poetische

Dunkelheit, die er über sich selbst und seine Rolle hat, ein Aberglaube, eine Art von Wahnwitz hilft seine Moralität retten. Diese nach Selbstständigkeit strebende Natur ist in der Gewalt eines falschen, stolzen Weibes, der Herzogin Margaretha von Burgund, die den Betrug unterstützt, ja den falschen York eigentlich erst auf die Bühne gestellt hat. Sie sieht in ihm ewig nur ihr Werkzeug, die Puppe, die den Prinzen für ihre Zwecke vorstellt. Oeffentlich ehrt, liebkost sie ihn, insgeheim behandelt sie ihn mit kalter Verachtung; sie befiehlt und verbietet ihm, was er öffentlich wollen und nicht wollen solle; und vor Zeugen thut sie wieder so, als ob seine Wünsche Befehle für sie wären. Zuletzt findet sie ihn nicht mehr unterwürfig genug; der Betrug, den sie durch ihn spielt, wird ihr lästig, und seine Existenz als York, als ihr Neffe, beschämt ihren Fürstenstolz. Sie möchte ihn abschütteln; aber gerade da wächst durch ein glückliches Ereigniß — es ist die Entlarvung Simnel's, des falschen Clarence, den Warbeck im gerichtlichen Zweikampf überwunden — sein Anhang und der Glaube an sein Recht. Er nimmt gegen die Herzogin einen muthigen Ton an, und wagt es, sie wegen ihres widersprechenden Betragens gegen ihn zur Rede zu setzen. Sie erstaunt über seine Dreistigkeit; aber je mehr sie ihn zu erniedrigen sucht, desto mehr Selbstständigkeit setzt er ihr entgegen. Sie hat sich in ihm getäuscht, wenn sie glaubte, ihn blos als ein willenloses Werkzeug benützen und dann wegwerfen zu können; denn eben das, was ihn fähig machte, den Fürsten zu spielen, giebt ihm auch die Kraft, sich einer schimpflichen

Abhängigkeit zu entziehen. Nun erfolgt aber auch die Krisis in seinem Charakter. Die Liebe erweckt die Wahrheit in einer jeden Natur, die nicht unedel angelegt ist, und er wird von der Prinzessin Adelaide mit voller Hingebung geliebt. Sie schlägt ihm selbst gemeinsame Flucht vor, da sie die Hoffnung aufgiebt, etwas von der Güte der Herzogin zu erhalten, und übergiebt ihm Alles, was sie an Kostbarkeiten besitzt. Je mehr Vertrauen sie ihm zeigt, desto qualvoller fühlt er seine Betrügerei; er darf ihre dargebotene Hand nicht annehmen, und noch weniger das Geständniß der Wahrheit wagen! Noch nicht genug. Der rechtmäßige York, Eduard von Clarence, hat sich plötzlich eingefunden. Wird nicht die Herzogin jetzt eilen, ihn anzuerkennen, und dem falschen York sein Theaterkleid abzuziehen? Alles ist auf dem Spiel, die Prinzessin für Warbeck verloren — wenn der rechte York nicht entfernt wird. Jetzt fühlt der Unglückliche, daß ein Betrug nur durch eine Reihe von Verbrechen behauptet werden kann und verwünscht den ersten Schritt, den er gethan! Ehe noch ein Entschluß in seiner Seele reift, tritt der englische Botschafter ein; er trägt ihm einen Vergleich mit Heinrich VII. an, wenn er den rechten York aus dem Wege schaffen helfe, da es im Interesse des Königs wie in seinem liege, den Prinzen von Clarence zu verderben. Doch Warbeck's bessere Natur siegt — er schickt den Versucher fort.

Inzwischen wird der Prinz auf eine unerklärliche Weise vermißt; es verbreitet sich das Gerücht einer blutigen That. Warbeck erscheint vor der Herzogin;

sie nennt ihn geradezu den Mörder, und enthüllt mit wenigen Worten die trügerische Rolle, die er bis jetzt gespielt. Doch da erscheint im rechten Moment Graf Kildare aus England, den Warbeck bisher für seinen Vater gehalten. Dieser lichtet das Geheimniß seiner Herkunft. Er erklärt, daß er nicht sein Vater sei; Warbeck sei ein natürlicher Sohn Eduard's VI., also ein geborener York! Nun löst sich ihm das Räthsel seiner dunklen Gefühle, das Knäuel seines Schicksals entwirrt sich auf ein Mal. Er huldigt dem Prinzen von Clarence, der sich wieder eingefunden, als seinem Herrn, und wirft die ganze Bürde seiner bisherigen Qualen von seiner freudig bewegten, entlasteten Brust.

Man muß vorerst von der Willkür ganz absehen, mit der Schiller in diesem Plane mit der Geschichte umsprang. Eigentlich ist das Ganze nur eine erdichtete Fabel auf historischem Grunde; Lambert Simnel, der hier zu Brüssel im Zweikampf von Warbeck getödtet wird, war schon vor zehn Jahren von Heinrich VII. gefangen und zur Verhöhnung seiner Prinzenrolle zum Küchenjungen gemacht worden; der wirkliche Eduard von Clarence blieb bis zu seiner Enthauptung ein Gefangener des Tower, und kam nie um Hilfe suchend an den Hof der Margaretha von Burgund; Perkin Warbeck, der Sohn eines getauften Juden, endete nach einer wiederholten, kecken Erneuerung seines Unternehmens an einem englischen Galgen. Schiller hatte kurz vorher gegen Göthe die Ansicht ausgesprochen, daß man bei geschichtlichen Sujets immer nur die allgemeine Situation, die Zeit und die Personen aus der Geschichte

nehmen und alles Uebrige poetisch frei erfinden solle; dadurch würde sich eine mittlere Gattung von Stoffen ergeben, welche die Vortheile des historischen Drama's mit jenen des erdichteten vereinigte. Dieser Ansicht gemäß ging er bei der Zurechtlegung des Warbeck-Plans zu Werke. Ob dieselbe berechtigt sei oder nicht, das mag hier dahingestellt bleiben; daß aber der Plan interessante und spannende Situationen von pathetischem Gehalt erwarten ließ, wird man wohl zugestehen. Nur würde die psychologische Motivirung des räthselhaften Doppelwesens des Prätendenten dem Dichter etwas schwer geworden sein. Einerseits kehrt er im Warbeck zu den gemischten Charakteren, zu den hochsinnigen, edel angelegten Verbrechern zurück, die ihn auf Rousseau's Anregung hin in seiner Jugendperiode so sehr interessirten — andererseits hält er darin den fatalistischen Zug der Tragödien seines männlich-reifen Styles gleichfalls fest. Während aber das Dunkel des Verhängnisses im „Wallenstein" und der „Braut" den Gang der Ereignisse mehr äußerlich bestimmt, wäre es hier in das Innere des Charakters selbst verpflanzt worden, als eine räthselhafte Schicksalsstimme, die alle Entschlüsse und Regungen nach dunklen Motiven lenkt. Warbeck *weiß* sich als Betrüger oder Mitspieler in einem Betruge, und doch *fühlt* er sich nicht als solcher; eine geheime Ahnung sagt ihm, daß er etwas davon *sei*, was er vorstellt, und darum spielt er seine Rolle mit Würde und echtem Anstand; er ist besser und edler, als es ihm sein Bewußtsein zu deuten vermag. Und wie erklärt sich dieses Räthsel? Aus dem dunklen In-

stinct seines vornehmen Blutes; dieser ist es, der gleichsam seine Moralität mitten im Betruge gerettet. Darin liegt aber eben die Sophisterei. Den Menschen muß sein Bewußtsein schuldig erklären oder lossprechen; was Warbeck als der Sohn des Grafen von Kildare gethan, dafür bleibt er stets verantwortlich, mag es sich zuletzt auch zehnfach herausstellen, daß er der echte Sprößling der Yorks sei.

Ganz umgekehrt ist der verwandte Stoff im „Demetrius" angefaßt. Es ist dasselbe Thema, nur anders gewendet und mit feinerem Calcul zurechtgestellt. Hier haben wir einen Prätendenten mit vollem Glauben an sich selbst, der bei plebejischem Blut echten Fürstensinn im Busen trägt. Er wird aber vom Schicksal im Stich gelassen, wie Warbeck mit offenbarer Gunst von ihm protegirt wird. Das Orakel seiner Brust hat ihn betrogen, sowie den Wallenstein seine Sterne.

Es ist merkwürdig, mit welchem künstlerischen Tact der Dichter da abermals das angemessene Colorit, den richtigen Boden für die schwere, drückende Atmosphäre des Schicksals gefunden. Was er in dem warmen Süden Sicilien's, in der „Braut von Messina", künstlich erzeugen mußte, das umfängt uns jetzt von selbst wie ein scharfer Hauch über den starrenden Eisflächen des Nordens. Ahnungsvoller als dort die Schwüle wirkt hier der Frost; wie dort die donnerschwere Wolke und der zuckende Blitz, so erfaßt nun das Glitzern des Lichtes über den Schneeflächen und die Flammengarben des Nordlichts das Gemüth mit düsteren Schauern. Hier kennt der Mensch sich nicht selbst — im sarma-

tischen Klima erstarrt auch die Freiheit. Sehr richtig erkannte Schiller den fatalistischen Zug der slavischen Natur, der in diesem trotzig-melancholischen Blick liegt, hinter diesen kurzen, finstern Stirnen lauert, gleichsam ein in's Blut übergegangenes Verhängniß; dazu ließ er die Mystik des griechischen Kirchenglaubens mit hereinspielen, die für eine Bezauberung des Innern noch weit wirksamer ist, als alle Wunder des Katholicismus — und die magische Beleuchtung für seine am kühnsten gedachte Fabel war fertig.

Auch in anderer Beziehung ist diese groß angelegte, leider fragmentarisch gebliebene Dichtung höchst beachtenswerth.

Ueberall finden wir sonst eine eigenthümliche Getheiltheit in der Schiller'schen Dichtung: das subjective Element auf der einen, die locale und geschichtliche Charakteristik auf der anderen Seite. Den kräftigsten Realismus aber treffen wir in dem ersten und letzten Stück der classischen Periode an: in Wallenstein und in Demetrius. Wie wunderbar hat da Schiller die Localfarben der sarmatischen Welt getroffen, wie hat er dem abenteuerlichen Stoff auch den wirksamen malerischen Hintergrund zu geben gewußt — so daß wir über der schneeigen Landschaft förmlich die goldenen und farbenschimmernden Kuppeln der alten Moskwa aufsteigen sehen! Auch in Wallenstein hat der Dichter beinahe ein ganzes Zeughaus ausgeräumt, um der Tragödie den kräftigen martialen Anstrich zu geben — aber gegenüber diesen stark aufgetragenen realistischen Farben bricht um so blendender das reine Licht des

Idealismus in Max und Thekla durch. In den folgenden Stücken, in „Maria Stuart" und der „Jungfrau" tritt diese Doppelrichtung nach beiden Seiten hin mäßiger und abgeschwächter auf. Schiller erwirbt sich eine gewisse schnellfertige Gewandtheit des Pinsels in historisch decorativen Hintergründen, aber er charakterisirt fortan in blässeren Farben; er idealisirt auch zugleich, jedoch mit geringerem subjectiven Antheil, bis sich dieser erst in Tell wieder so steigert und erhebt. Der Glanz der Sprache, der in Wallenstein noch überall von wärmerer Innigkeit beseelt oder von philosophischer Tiefe durchgeistigt ist, wird dann in den nächsten Stücken, in der „Maria Stuart" und der „Jungfrau" zu einer fertigen Sprachtechnik der schönen Diction, die oft schon selbst an's Phrasenhafte streift.

Nach dem Alpenglühen im „Tell" schimmert der Geist der Schiller'schen Dichtung wie ein prachtvolles Nordlicht über die weiten Ebenen Rußlands hin.

Hier herrscht „des Vaters heilige Gewalt" und der Sclave dient mit leidendem Gehorsam; die Tyrannenmacht, die dort ein kleines Hirtenvolk kühn abschüttelt, hat hier einen geheiligten Namen. Nur die Herrschaftsfrage kann diese Massen in Bewegung setzen, die in dumpfem Gehorsam unthätig ruhen; wenn dies aber geschieht, dann wüthet der Aufruhr furchtbar durch die weiten Völkerschaaren, gleich den entsetzlichen Steppenorkanen, die von jenseits des Uralflusses über die Ufer der Saratow tosen.

Der Effect des Verhängnißvollen liegt im „Demetrius" ganz im Stoffe selbst, er brauchte nicht von

Außen hereingetragen zu werden. Schon über den düsteren Hausgeschichten der Czarendynastien, ihren gewaltsamen Thronwechseln und mysteriösen Verbrechen lagert sich etwas von jenem fatalistischen Dunkel, wie über den Königshäusern der Atriden und Labdakiden in der hellenischen Vorzeit. Freilich ist das Verhängniß, das den Demetrius umstrickt, reines Menschenwerk, es ist pragmatisch erklärt, aber darum nicht minder furchtbar. Gleich dem Oedipus, der im Anfang der alten Tragödie voll des sicheren Gefühls seiner Würde vor die Aeltesten von Theben tritt, erscheint hier Demetrius frei und edel, fest an sich selbst glaubend, in der prachtvollen Exposition vor dem Seym walny zu Krakau. Er ist kühn, hochgesinnt, trotzig und doch auch bescheiden; ein echter Slave in seiner unbändigen und dabei edlen Energie, in seinem wild ausbrechenden Ehrgefühl (wie bei der Tödtung des Castellan's von Lemberg), und ebenso auch in den plötzlichen Anwandlungen weicher, fast kindlicher Rührung (wie in der Scene beim Ueberschreiten der russischen Gränze). Denke man sich nun eine solche Natur in folgender Situation, die er dem Reichstage so lebendig erzählt. Er kommt wegen eines Racheactes, zu dem ihn sein heißes Blut trieb, auf das Schaffot, denn er hat als Diener einen Staroften erschlagen. Im letzten Moment drückt er als gläubiger Russe sein Taufkreuz an den Mund — er ist bereit zu sterben. Da wird das Kleinod bemerkt; es ist das Kreuz des Czarewitsch, den man seit sechszehn Jahren todt geglaubt; drei Bojarensöhne fallen ihm zu Füßen und huldigen ihm als ihrem Herrn —

das Schaffot wird zum Thron, und jählings aus des Unglücks Tiefen reißt ihn das Schicksal auf des Glückes Höhen! Muß er nicht in der ungeheuren Aufregung des Momentes unbedingt an die Echtheit seiner Abstammung glauben? Hat nicht der Himmel selbst durch das Blinken des Kreuzes den echten Czarewitsch geoffenbart? Dieser Gedanke, in dem Kopf solch' einer kräftigen Slavennatur aufflammend, bei der die Macht des Gefühls keine Reflexion aufkommen läßt, muß gleich das ganze Wollen und Handeln in Besitz nehmen; da finden keine Zweifel, kein Bedenken, keine Prüfung Raum. Nicht blos an Zeichen, die betrüglich sind, in tiefster Brust, an seines Herzens Schlägen, fühlt Dimitri das königliche Blut, und eher will er's tropfenweise verspritzen, als seinem Recht entsagen und der Krone! Nun lösen sich ihm alle Räthsel seines dunklen Wesens, die eigene Vergangenheit erscheint ihm in verändertem Licht. Nun weiß er, warum im Kloster, wo er als Mönch unter Mönchen lebte, die enge Pfaffenweise ihm widerstand, warum er im Hause des Fürsten von Sandomir als Knecht so ritterlich gegen den Schimpf sich empörte und ihn blutig rächen mußte! Die echt slavische Heftigkeit, mit der sich sein ganzes Denken auf diese eine Idee wirft, der Wahn, mit dem er sich sein ganzes Leben nach ihr zurechtlegt und deutet, das ist sein Schicksal, das ihn unaufhaltsam in's Verderben reißt. Wohl fehlt es nicht an solchen, die da merken, daß es mit seiner Echtheit nicht so richtig sei; Marina und Odowalsky, die ihn für ihre selbstsüchtigen Pläne ausbeuten wollen, sehen in der Sache ganz klar —

aber gerade dieser Wahn Dimitri's ist es, der so ganz zu ihren wohl berechneten Absichten stimmt. Marina sagt:

Mag er
Der Götterstimme folgen, die ihn treibt;
Er glaub' an sich, so glaubt ihm auch die Welt.
Laß ihn nur jene Dunkelheit bewahren,
Die eine Mutter großer Thaten ist.
Wir aber müssen hell seh'n, müssen handeln.
Er giebt den Namen, die Begeisterung,
Wir müssen die Besinnung für ihn haben;
Und haben wir uns des Erfolgs versichert
Mit kluger Kunst, so wähn' er immerhin,
Daß er aus Himmels Höh'n ihm zugefallen.

Der Erfolg fehlt nicht — aber er ist nur ein täuschendes Trugbild des Glücks. Auf der Höhe seiner Fortschritte, einen Schritt nur vor dem Czarenthron, wird Demetrius in furchtbarer Weise über sich aufgeklärt. In Tula entdeckt ihm der Mörder des echten Prinzen Dimitri den wahren Hergang. Für den Mord nicht belohnt, ja von dem Usurpator sogar mit dem Tode bedroht, dürstete jener Schurke nach Rache. Da traf er auf einen Knaben, dessen Aehnlichkeit mit Dimitri's Vater, dem Czar Iwan ihm auffiel. Den stempelte er zum Czarewitsch, stattete ihn mit den nöthigen Beweisen aus — und so wurde der falsche Demetrius Herr von Rußland. Sein Glück, seine Siege, sein Selbstvertrauen — Alles das gehört nicht ihm, es ist das Geschenk eines Schurken, die Wirkung eines gelungenen Falsificats! Demetrius stößt den Mörder, der mit Trotz und Uebermuth seinen Lohn fordert, in höchster Wuth nieder. Sein eigenstes Selbst ist ihm

entwendet — seine ganze gleißende Existenz nichts als das Machwerk eines Verworfenen! Er kämpft einen furchtbaren Kampf; aber endlich überwiegt das Gefühl der Nothwendigkeit, sich als Czar zu behaupten. Wenn dem Warbeck, der so lange den York spielte, seine moralische Rehabilitirung wie eine unerwartete Glücksbescheerung zu Theil wird — so muß Demetrius, der so fest an sich geglaubt, zuletzt einen Betrug acceptiren, den er nicht verübt hat, muß die freche Lüge, in der sein Dasein wurzelt, zu seiner eigenen machen. Freilich ist er dabei nicht ohne Schuld. Er glaubte zu schnell, was zu glauben so angenehm ist. Schon auf dem polnischen Reichstage hatte der Erzbischof von Gnesen warnend bemerkt:

Euer Ton
Und Anstand ist gewiß nicht eines Lügners;
Doch könntet ihr selbst der Betrog'ne sein!
Es ist dem Menschenherzen zu verzeihen,
In solchem großen Spiel sich zu betrügen.

Er hatte sich leider wirklich betrogen; und das Schicksal begünstigte schadenfroh die fürchterliche Selbsttäuschung! Sein Ehrgeiz, der muthig-verwegene Geist, wie er schon in seiner ursprünglichen Charakteranlage lag, ließ kein Zurückgehen zu — er mußte vorwärts, sei es auch durch Gewaltthaten und Verbrechen! Nun kommt die härteste Probe des ganzen trügerischen Spiels. Er soll mit seiner vorgeblichen Mutter, der Czarin Marfa zusammentreffen, die seither am See Bielozero im äußersten Norden in einem Nonnenkloster gelebt. Wie hatte ihr das Herz gepocht, als das Gerücht wie eine Gottesstimme in ihre Klosteröde gedrungen, daß

ihr Sohn Dimitri lebe. An der Furcht des Czaren erkannte sie ihn als ihren Sohn, als den echten Sprößling von Rurik's Stamm; wie sie früher der allgemeinen Stimme und ihrem Schmerze seinen Tod geglaubt, so glaubte sie nun der allgemeinen Stimme und ihrer Hoffnung sein Leben. Doch wie anders jetzt, bei der Zusammenkunft selbst! Ein unbekanntes Etwas tritt zwischen Beide, die Natur spricht nicht, sie sind ewig geschieden. „Wenn Du nicht als Mutter für mich fühlst," so unterbricht Demetrius das bange Schweigen, „so denk' als Fürstin, fasse Dich als Czarin! Das Schicksal gab mich Dir unverhofft zum Sohne, nimm Du mich an als ein Geschenk des Himmels. Dich und Dein Blut habe ich gerächt, habe Dich aus der Gruft, in der Du lebendig begraben warst, gezogen, und auf den Fürstenstuhl zurückgeführt. Dein Schicksal ist an mich befestigt — Du stehst mit mir, und mit mir gehst Du unter!" . . .

Demetrius hält seinen Einzug in Moskau. Das Düstere und Schreckliche mischt sich in die öffentliche Freude, Mißtrauen und Unglück umschweben das Ganze. Während er früher im Glücke mild gewesen und einen Anschlag auf sein Leben großmüthig verziehen, wird er jetzt finster, argwöhnisch und despotisch; er verurtheilt einen vornehmen Russen, der an seiner Echtheit zu zweifeln gewagt, verfolgt die Mönche, weil er zu viel von ihnen gelitten, und verletzt mit Unbedacht die durch Ueberlieferung geheiligten Gebräuche des Landes. Die Polen und Kosaken, auf die er sich stützt, schaden ihm durch ihre Frechheit und Zügellosigkeit in der Meinung

des Volkes. Die Zweifel an dem neuen Czaren mehren sich, das Mißtrauen wächst gährend in den Massen, die Contrerevolution kann nicht lange mehr ausbleiben. Die herrschsüchtige Marina, die mit großem Gefolge in Moskau erscheint, um ihre Vermählung mit Demetrius zu feiern, entdeckt ihm nach der Trauung, daß sie ihn nicht für den echten Demetrius hält und nie dafür gehalten hat. Kalt überläßt sie ihn sich selbst in einem fürchterlichen Zustande. Die Verschwörung kommt zum Ausbruch. Demetrius ist bei der Czarin Marfa, und die Aufrührer dringen in das Zimmer. Die Würde und Kühnheit des Demetrius wirkt einige Augenblicke auf die Rebellen. Aber da dringt eine andere Schaar herein, die von der Czarin eine bestimmte Erklärung fordert; sie soll das Kreuz darauf küssen, daß Demetrius ihr Sohn sei. Auf eine so feierliche Art kann sie nicht gegen ihr Gewissen zeugen; stumm wendet sie sich von Demetrius ab, und will sich entfernen. „Sie schweigt?“ ruft die tobende Menge, „sie verleugnet ihn? So stirb denn Betrüger —“ und durchbohrt liegt er zu den Füßen der Marfa.

Ueber die Großartigkeit dieses Entwurfs kann kein Zweifel sein; die Schilderung der totalen inneren Umkehrung eines Charakters, welcher, da er den Halt in sich selbst verloren, auch dem Rückschlag der Ereignisse keinen Damm mehr entgegensetzen kann, ist ein Vorwurf, der des größten dramatischen Dichters werth ist. Hier hätte Schiller einen weit kühneren Griff, als je früher, in die Tiefen des leidenschaftlich aufgewühlten Seelenlebens gethan; er hätte psychologische Kämpfe

der ergreifendsten Art vorgeführt, ein gewaltiges tragisches Lebensbild, nicht blos ein ästhetisch-tadelloses Probestück tragischer Kunst geliefert. Was fertig vorliegt, stellt dafür volle Bürgschaft. Die Klosterscenen im zweiten Act zwischen Marfa, Olga und dem Erzbischof Hiob sind geradezu das Stärkste und Pathetischeste, was Schiller in der Periode seiner Reife geschrieben; da ist kein Glanzlack rhetorischer Diction, es ist die aus dem Innersten gehobene Leidenschaft selbst in ihrer mächtigen, unmittelbaren Beredsamkeit. Der Krisis, welche später im Charakter des Dimitri vorgeht, wäre eine ähnliche im Gefühl der Marfa parallel an die Seite getreten, welche die Wirkung des Ganzen in der eigenthümlichsten Weise verstärkt und gleichsam verdoppelt hätte. Wie Demetrius sich selbst in dem Momente verloren hat, in welchem er die Czarenkrone gewonnen: so verliert Marfa den Sohn zum zweiten Male in dem Augenblick, wo sie vor Demetrius selber steht und das Trugbild ihrer Hoffnung als solches erkennt. Der unnatürliche Bund der Rache mit dem Trug kann nicht lange dauern — als die entscheidende Stunde kommt, kann Marfa für Dimitri, den „Sohn ihrer Rache" kein Zeugniß geben — in ihrem Verstummen vollzieht sich sein Verhängniß. — —

Der Tod hatte Eile — er gestattete dem Dichter keine Frist zur Vollführung dieses größten seiner Entwürfe. Wie eine Flamme vor dem Verlöschen noch einmal höher emporzuckt und glänzender aufleuchtet —

so auch Schiller's Geist in diesem letzten unvollendeten Werke. Die Tinte war in der Feder noch kaum trocken geworden, mit der er den herrlichen Monolog der Marfa geschrieben, als die Blässe des Todes erstarrend über sein edles Antlitz zog.

In schrankenloser Weite, in gesteigertem Schöpfungsdrang erging sich sein Geist, während er nur mühsam noch mit halber Lunge athmete; noch sein letzter Brief an Wilhelm v. Humboldt, nur einen Monat vor seinem Tode geschrieben, ist voll von Zuversicht, von Plänen und Aussichten in die Ferne. Indeß schritt die hoffnungslose Zerstörung in seinem Organismus schneller und schneller vorwärts, um ihn rasch den Lebenden zu entrücken.

Auch das Dichten und Schaffen Schiller's ist nicht frei von pathologischen Einflüssen. Es hat von vornan etwas Forcirtes, gewaltsam in die geistige Sphäre Emporstrebendes; aus der Sinne Schranken losgerungen, schwebt es siegend in der Freiheit der Gedanken — aber es ist auch getrennt von dem lebendigen Zusammenhang mit der Fülle der Natur. Die Begeisterung Schiller's ist keine natürlich gesteigerte Wärme; auch in dem edelsten Feuer seines Pathos liegt etwas fieberisch Inflammirtes, das ihn auch mehr zu declamatorischen Ergüssen, als zu unmittelbaren Gefühlsausbrüchen hindrängt. Immer entschiedener wird die Schiller'sche Poesie zu einem reinen Geistesproduct; hinter den sinnenden Schläfen, unter dem edlen Marmor dieser schön geschwungenen Stirn pochen und arbeiten die ewigen Gedanken, als hätten sie für sich ein

ganz selbstständiges, nach Außen hin isolirtes Leben. In seinem fortwährenden Plänemachen, dem unruhigen Umherspähen nach Stoffen, dem schnellen Uebergang vom Raisonnement zur Poesie und umgekehrt, kann man eine gewisse Ueberreiztheit, eine krankhafte Gespanntheit nicht verkennen; seine ganze Entwicklung hat den Grundzug des Absichtlichen, Drängenden, wie die eines Menschen, der sich beeilen muß, der durchaus keine Zeit zu verlieren hat.

Er hat aber auch keine verloren. Nie ist eine hohe Lebensaufgabe so ernst und weihevoll erfaßt, nie mit einem gewissenhafteren Aufwand der edelsten Kräfte gelöst worden; nie hat vielleicht ein anderer Dichter den Kampf des Genius mit den widerstrebenden Bedingungen der physischen Natur so tapfer und muthig durchgekämpft — ausharrend bis zum letzten Augenblick.

Dies eben ist es, was das ganze Wirken und Schaffen Schiller's heiligt, seiner Poesie die Weihe einer höheren Mission verleiht. Sie war ihm nicht ein melodischer Nachklang froher und trüber Zeit, nicht ein stimmenreicher Widerhall vollen, wechselnden Lebens: sie war ihm vielmehr ein Ersatz für das Leben, eine eigene, höhere Existenz, zu der er sich emporschwang, und deren Schein er auch verklärend in's wirkliche Dasein zurücktrug. Noch in späten Jahren schrieb Göthe über ihn an Zelter: „Jede seiner Aeußerungen geht dahin, das Höhere anschaulich zu machen; immer von dem Gemeinen steigt er auf, und er berührt auch nichts Gemeines, ohne es zu veredeln.“ Das Höchste war, um wieder mit Humboldt zu reden,

ganz seine Region geworden; und nicht genug, daß das gewöhnliche Leben ihn darin nicht störte, so führte er aus jener idealen Region eine Güte und Milde, eine Klarheit und Wärme in dieses Leben hinüber, die unverkennbar die Abkunft seines Geistes verriethen. Zum Tempel adelte er die Bühne, zum geweihten Kunstheiligthum — und wenn er hier auch zuletzt dem Realismus seine Rechte einräumte, wenn er die Massen der Wirklichkeit und des geschichtlichen Lebens später ungehindert herandringen ließ — so gab doch die Leuchte eines idealen Princips dem Ganzen eine verklärende Beleuchtung, und Alles und Jedes, selbst der trübere Affect und der egoistische Zweck nahm einen erhöhteren Gang.

Er starb, nur zwei Schritte vor dem Gipfel seiner künstlerischen Höhe, die kühner und kühner in die Wolken emporwuchs — und ließ so der Nachwelt eine unbeschränkte Vorstellung von dem zurück, was er noch hätte schaffen, noch erreichen können. Ueber die grandiose Baustätte seines letzten Drama's hinweg schweift der Blick in's Unendliche — da kündigt sich noch nicht im Entferntesten eine Abnahme der Geisteskräfte an, da zeigt sich noch nirgends ein Gränzstein, eine Schranke der schaffenden Kraft. Bei dem unbegränzten Verluste war denn so das Eine doch gewonnen, daß die Gestalt des Dichters wie in olympischer Jugend bei den folgenden Geschlechtern fortlebt, daß die Züge derselben unverwittert, in der vollen Energie geistiger Kraft uns entgegenleuchten.

Anhang.

Bemerkungen über die dramatische Dichtung in Oesterreich.

In diesem Zeitpunkt, wo man sich in Wien entschlossen hat, neben den Monumenten, die bis jetzt nur den dynastischen und militärischen Erinnerungen des Habsburgerstaates galten, auch ein großartiges Schillerdenkmal zu errichten, um sich dadurch dem gemeinsamen geistigen Heroencult der deutschen Nation in sichtbarer Weise anzuschließen: da darf man wohl darnach fragen, wie sich bisher das literarische Oesterreich zu Deutschland gestellt hat, und ob eine Veränderung dieser Stellung wünschenswerth sei oder nicht.

Gewöhnlich wurden unsere Schriftsteller immer ernstlich böse, wenn die Kritik „im Reich" das Beiwort „österreichisch" zu sehr betonte. Es sah so aus, als verstände man darunter nichts Positives, sondern nur einen unbestimmten Inbegriff von Mängeln, als: Vorliebe für gehäufte Metaphern, eine unfertige, autodidaktische Bildung u. dgl. m. Allerdings wirkten bei der Beurtheilung österreichischer Producte gewisse einmal bestehende Vorurtheile mitbestimmend ein. Aber auf der andern Seite läßt sich die literarische Sonderstellung Oesterreichs gegenüber Deutschland nicht läugnen, ja sie wurde gerade von denjenigen am eigensinnigsten festgehalten, welche so

eifrig dagegen protestirten, wenn man sie als Oesterreicher nach einem besondern kritischen Maßstabe auffaßte.

Sowie Oesterreich vordem seinen Einfluß in Deutschland behaupten und zugleich neben Deutschland als besondere Macht bestehen wollte, so auch seine Literatur. Wenn in der deutschen Bildung von vornan ein Drang nach Ausweitung und Universalität liegt, so hielt der österreichische Standpunkt um so zäher an seiner Besonderheit fest. Freilich konnte diese sich selbst nicht klar werden, weil sie aus dem Streben hervorging, sich von etwas Gleichartigem, dem deutschen Wesen unterscheiden und dabei doch deutsch sein zu wollen.

Man wird uns entgegnen: das deutsche Wesen schließt doch Specialitäten nicht aus! Behält doch der Volkshumor, der Witz, die naive Aeußerung der Gemüthlichkeit überall die locale Schneide. Ganz recht: aber im Ausdruck der höchsten Bestrebungen da ist endlich der Charakter der deutschen Literatur weder schwäbisch, noch rheinisch, noch fränkisch, sondern eben deutsch. In Schwaben hat die örtliche Specialität sogar in den höheren Formen der Poesie ihre Ausprägung gefunden; wie im Neckar die Rebenhügel und die Burgruinen, spiegeln sich da in dem klarsten Strom echter Lyrik locale Eindrücke wieder; andererseits jedoch sind gerade von dort die stärksten Impulse für das allgemeine geistige Leben Deutschlands ausgegangen: nicht allein Uhland und die schwäbische Dichterschule stammen daher, sondern auch Schiller und Hegel. Anders in Oesterreich, in Wien. Es gibt da eine specifisch österreichische Dichterschule — lieber möchte ich sie die Wiener Schule nennen — die wohl in mannigfache Färbungen deutscher Literaturrichtungen hinüberschillert, sich alles Mögliche von dorther anempfunden und assimilirt hat, trotzdem aber einen anderen Kern behält und ihre isolirte Stellung bewahrt. Ihr

localer Charakter, der ursprünglich in den niederen Formen, im Volksstück, der Posse u. s. w. sehr prononcirt war, schwächt sich sogar merklich ab, doch ändert dies nichts im wesentlichen Verhältniß. Fast wäre man versucht, diese Richtung nicht als eine Schule unter den anderen Schulen und Sonderrichtungen in der deutschen Literatur anzusehen, sondern als den beabsichtigten Anlauf zu einer eigenen österreichischen Literatur für sich, die sich selbstständig neben die deutsche stellen möchte; zwar der Sprache nach übereinstimmend, aber dem Inhalte nach verschieden, der Ausdruck eines anderen Geisteslebens, anderer Erfahrungen, eines andern politischen Bewußtseins.

So war es von den Tagen eines Sonnenfels bis herab auf die Neueren und Neuesten.

Dennoch trafen zu gewissen Zeiten vielversprechende Auspicien einer geistigen Einigung Oesterreichs mit Deutschland ein. Es schien selbst zu wiederholten Malen, als ob die deutsche Literatur ihren Hauptweg gerade durch Oesterreich nehmen würde, und es fehlte nicht an Versuchen von Deutschland aus, direct an Wien anzuknüpfen. Der Gedanke hatte etwas Lockendes, die deutschen Literaturbestrebungen, die bald in Leipzig, bald in Berlin und Hamburg einen Haltpunkt suchten, bald sich vorübergehend auch in Straßburg, Göttingen, Frankfurt niederließen, in einer so bedeutenden Residenz zu concentriren. Der Versuch scheiterte aber regelmäßig, in so verschiedener Form man ihn auch erneuerte, wäre auch wohl im Falle einer wirklichen Anknüpfung ohne Erfolg geblieben. Lessing, Goethe, Schiller hätten sich in Wien vielleicht noch mehr als Fremdlinge gefühlt, wie Voltaire in Sanssouci oder Diderot am Hofe der russischen Katharina.

Werfen wir einmal einen Rückblick auf die Literatur-

stellung Wiens zu Deutschland seit dem Beginne jener Entwicklungsperiode, die ich in diesem Werke zu beleuchten versuchte.

Schon Gottsched, in dessen Tendenzen es von vornan lag, sich um Gunstbezeugungen von oben her zu bewerben, der zu einer deutschen Hofliteratur à la Louis XIV., die er im Sinne hatte, nur einen passenden Hof suchte, richtete sein Augenmerk scharf auf Wien. Mit Empfehlungen wohl versehen, unternahm er mit seiner berühmten Gemahlin die Reise dahin; das gelehrte Paar machte der Kaiserin Maria Theresia in Schönbrunn seine Aufwartung, höchst förmlich und devot, in schwarzen Sammtkleidern, wie es scheint zur großen Ergötzung des Hofes — aber es ward ihnen nur höflicher, ehrender Empfang, doch kein Erfolg. Einige Zeit darauf machte sich Gottsched noch Hoffnung, Erzieher der kaiserlichen Kinder, also auch des Kronprinzen Josef's II. zu werden. Welche Aussicht, den empfänglichen, aufgeweckten Geist des künftigen Thronfolgers frühzeitig für seine Literaturplane zu gewinnen! Aber auch dies zerschlug sich; man schrieb ihm aus Wien: „daß dieses Absehen das allerschwerste, ja ganz und gar unmöglich wäre, indem solches, daß ein Protestant die kaiserlichen Herrschafter unterrichten sollte, von denen hiesigen Principiis wie Tag und Nacht verschieden sei."

Später, als Josef II., zunächst als Mitregent seiner kaiserlichen Mutter, auf dem Throne saß, schien Wien in der That eine starke Anziehungskraft selbst auf die bedeutendsten Geister der deutschen Nation ausüben zu wollen. Die freiere Bewegung, welche die persönlich aufgeklärte Denkweise des Kaisers und sein offenbar redlicher Wille in Aussicht stellte, erweckte rasch Sympathien und Hoffnungen für Oesterreich, die sich freilich bald als voreilig herausstellten. Selbst Lessing, der so scharfblickende, ließ sich vorübergehend täuschen.

Wien möge sein, wie es wolle, schreibt er am 25. August 1769 an Nicolai, er verspreche sich von dort aus für die deutsche Literatur doch mehr Glück, als von dem französirten Berlin. Die berlinische Freiheit zu denken und zu schreiben reducire sich allein auf die Freiheit, gegen die Religion so viel Sotisen zu Markte zu bringen, als man wolle; lasse man dagegen einen in Berlin versuchen, über andere Dinge so frei zu schreiben, als Sonnenfels in Wien geschrieben hat; lasse man es ihn nur versuchen, dem vornehmen Hofpöbel so die Wahrheit zu sagen, als dieser sie ihm gesagt hat; lasse man Jemand in Berlin auftreten, der für die Rechte der Unterthanen, der gegen Aussaugung und Despotismus seine Stimme erheben wolle, wie es doch jetzt sogar in Frankreich und Dänemark geschehe — und man werde bald die Erfahrung haben, welches Land bis auf den heutigen Tag das sklavischeste Land von Europa sei. Allerdings spricht aus den angeführten Worten mehr der Unmuth und die Erbitterung gegen Berlin, als das unbedingte Vertrauen in die Wiener Zustände; immerhin ist aber diese Aeußerung bezeichnend genug.

Der Kaiser selbst war nicht ohne Interesse für den damaligen Stand der „schönen" Wissenschaften; neben den vielen Reformideen zum Nutzen der Menschheit, die er im Sinne hatte, beschäftigte ihn eine Zeit lang auch ein Plan zur Hebung der deutschen Literatur. Die ausgezeichnetsten deutschen Schriftsteller sollten nach Wien gerufen werden; in erster Reihe sprach man von Klopstock, Lessing, Gerstenberg. Ersterer arbeitete bereits auf Aufforderung des kaiserlichen Gesandten in Kopenhagen, Grafen von Wellsburg, einen Plan aus, nach welchen Grundsätzen die Wissenschaften von oben herab zu unterstützen wären, und begleitete seine „Hermannsschlacht" mit begeisterten Wid-

mungsworten an den Kaiser. „Diese Zuschrift" sagt er darin, „soll zu den seltenen gehören, denen man ihr Lob glaubt. Was sage ich, ihr Lob? Wenn der Geschichtsschreiber redet, so lobt nicht er, sondern die That. Und ich darf That nennen, was beschlossen ist und bald geschehen wird. Der Kaiser liebt sein Vaterland und das will er auch durch Unterstützung der Künste und Wissenschaften zeigen. Niemals bin ich stolzer auf mein Vaterland gewesen als bei dieser Vorstellung. Und mich däucht ich höre schon mit dem frohen Beifalle Aller, welche vom Werthe urtheilen können, die unentweihte Leier der Dichtung erschallen, und sehe die Geschichte aufstehen, sie den goldenen Griffel nehmen und sich dem dauernden Marmor nahen!" Diese allzu begeisterte Zuversicht Klopstock's erlitt leider bald eine gründliche Abkühlung. Wie mußte es den hochgestimmten Barden, den früher die Uebersendung des Bildnisses des Kaisers in Brillanten so sehr beglückt hatte, nun auf's bitterste enttäuschen, als es im Reichspostreuter vom 10. Januar 1770 zu lesen war: Sr. Majestät habe dem dermaligen holstein'schen Pferdelieferanten S. L. „zur Bezeugung Ihrer Zufriedenheit über dessen bisherige gute Lieferung" eine ähnliche Auszeichnung zu Theil werden lassen. Das war doch zu viel: der Dichter des Messias mit einem Pferdehändler auf eine Stufe gestellt!

Ob man sich übrigens mit dem Plan zur Förderung der Literatur ganz an den rechten Mann gewendet, ließe sich wohl bezweifeln. Klopstock war der Mann der kühnen Imagination, aber nicht der praktischen Vorschläge; er hörte im Haine Thuiskons Deutschlands Zukunft rauschen, aber für das nächst zu Erfassende fehlte ihm Blick und Verständniß. So lange ihn auch das Wiener Projekt beschäftigte (von 1768 bis 70), es trat nicht aus dem Nebel traumhafter Unbestimmtheit heraus.

In Wien selbst bemühte man sich wohl vergeblich, den salbungsvollen Orakelton zu verstehen, in dem sich der Verfasser der „Gelehrtenrepublik“ auszudrücken liebte — vielleicht fürchtete man hintenher wieder das Eindringen protestantischer Elemente — kurz, Klopstock wurde hingehalten, und in der Mitte des Jahres 1770 brach man endlich alle Unterhandlungen ab.

Unter den nebulistischen Vorschlägen, die Klopstock machte, war auch einer, der das deutsche Theater betraf. „Lessing und Gerstenberg,“ so meinte er, „sollten als die Unteraufseher der Schaubühne sowohl die deutschen Stücke wählen, die gespielt, als die ausländischen, die für die Vorstellung zu übersetzen wären. Sie sollten die Gewalt haben, ohne Jemandem von dem Gebrauche derselben Rechenschaft zu geben, Schauspieler anzunehmen und fortzuschicken; ihnen zugleich Unterricht in der Kunst der Vorstellung geben und sie zu jedem neuen Stücke vorbereiten. Bei der Wahl der Stücke sei aber nicht allein auf ihre poetische, sondern auch auf ihre moralische Schönheit zu sehen. In Absicht auf diese habe der Oberaufseher den streitigen Fall zu entscheiden. Denn dieser höchst wichtige Punkt ist nicht die Sache der Kunst, sondern des Staats.“ Das hieß, in die Sprache der österreichischen Administration übersetzt, beiläufig so viel, daß es wohl wünschenswerth wäre, einem sachverständigen Manne, etwa Lessing, das Amt eines Dramaturgen und artistischen Leiters der Wiener Hofbühne zu übergeben — natürlich unter oberster Aufsicht der k. k. Hofintendanz und Polizeibehörde. Die letztere hätte dann auf die „moralische Schönheit“ der Stücke zu sehen, wie sie es in ihrer Weise noch bis auf den heutigen Tag thut. Es erging auch in der That im Jahre 1771 an Lessing eine indirecte Aufforderung, unter vortheilhaften Be-

dingungen nach Wien zu gehen. Er erklärte sich dazu bereit, falls der Vorschlag nicht das Theater betreffe; aber gerade darauf wird man es bei ihm zunächst abgesehen haben. Man sprach von 1500 Thalern Gehalt; doch kam es zu keiner ausdrücklichen Berufung. Lessing that auch damals keine weiteren Schritte; er war eben der dramaturgischen Thätigkeit gründlich müde geworden, deren Stacheln und Dornen er noch kürzlich in Hamburg genugsam empfunden hatte.

Wenige Jahre später schien aber Lessing selbst große Lust zu haben, sogar die Initiative einer neuen Anknüpfung mit Wien zu ergreifen. Es waren Privatverhältnisse, die ihn dazu bestimmten: die geschäftlichen Interessen seiner nachmaligen Frau, der Madame König, die einen dauernden Aufenthalt derselben in Wien wünschenswerth erscheinen ließen. Diesmal scheint man aber von Wien aus auf seine Absichten nicht sonderlich eingegangen zu sein. Wohl ließ es der kais. Gesandte in Berlin, Herr von Swieten, nicht an ermunterndem Zuspruch wie an der Versicherung fehlen, „wegen der Religion würde er nicht das geringste zu befürchten haben"; wohl fand Lessing in Wien selbst — wie der Staatsrath Gebler an Nicolai schrieb — glänzende Aufnahme in allen Kreisen, ja, als er bei einer Aufführung seiner Emilia Galotti im Theater erschien, begrüßte man ihn sogar mit lautem Vivatrufen: gleichwol machte man jetzt von keiner Seite mehr einen ernstlichen Versuch, ihn in irgend einer Stellung für Wien zu gewinnen. Eine Reise nach Italien, zu der ihn der eben dort eintreffende Prinz Leopold von Braunschweig bestimmte, rückte vollends jede Unterhandlung in's Weite.

Vorher wurde ihm aber die Ehre einer Audienz bei der Kaiserin Maria Theresia (ihr Sohn, der Kaiser Josef war eben abwesend) doch noch zu Theil. Da diese wegen der Sel-

tenheit des Falles immerhin sehr merkwürdig ist — denn sonst wissen die Annalen des k. k. Oberstthofmeisteramtes von Audienzen in literarischen Angelegenheiten nicht viel zu berichten — so wollen wir nicht so rasch an ihr vorübergehen.

Die Kaiserin fragte Lessing, wie er mit Wien, den öffentlichen Anstalten daselbst, dem Theater, und den Verdiensten der Wiener Gelehrten um die deutsche Literatur zufrieden sei? Er antwortete in allgemeinen, verbindlichen Ausdrücken, aber doch ausweichend und mit dem entschuldigenden Zusatz, daß er bei seinem kurzen Aufenthalte in Wien es sich nicht herausnehmen könne, ein bestimmteres Urtheil abzugeben. Es ist bekannt, was die Kaiserin erwiderte. „Ich glaube, Ihn zu verstehen. Ich weiß wohl, daß es hier mit dem guten Geschmack nicht recht fort will. Sage Er mir doch, woran die Schuld liegt. Ich habe alles gethan, was meine Einsichten und Kräfte erlauben. Aber oft denke ich, ich sei nur ein Frauenzimmer, und eine Frau kann in solchen Dingen nicht viel ausrichten."

Woran die Schuld liege? Darauf wußte Lessing schon die rechte Antwort und Niemand in Deutschland eine bessere als er. Wie wäre es aber möglich gewesen, diese Antwort innerhalb der Räume der Hofburg so ganz offen und unumwunden auszusprechen?

Als Lessing auf der Rückreise von Italien wieder in Wien eintraf, hatte er sich jenes Projekt bereits gründlich aus dem Sinne geschlagen. Es war seine feste Absicht, während der wenigen Tage, die er da zu bleiben gedachte, zu Niemandem von dem „großen Geschmeiß" zu gehen; ja er ließ sich sogar vor der Zeit von der Postkutsche entführen, um nur nicht ein Diner bei dem Grafen von Kaunitz annehmen zu müssen, dem er sich sonst schwer hätte entziehen können.

Es liegt nun nahe, bei dem Gedanken zu verweilen: was

wäre aus dem damaligen Wiener Bühnengeschmack, aus den literarischen Bestrebungen daselbst überhaupt geworden, wenn man ernstlich daran gedacht hätte, Lessing zu gewinnen? Wie hätte er sich wohl zu dem vielgeschäftigen Sonnenfels, dem freisinnigen Bureaukraten und Schöngeist gestellt, der den österreichischen Geschäftsstyl und die Bühne in gleicher Weise zu purificiren bemüht war, und gerade damals als Dramaturg und Theatercensor in Wien seinen stärksten Einfluß übte? Wie zu dem Dramatiker und k. k. Feldmarschalllieutenant von Ayrenhoff, der localen Celebrität der damaligen Epoche, den man sogar den „österreichischen Racine" zubenannte? Würde er wohl mit der ganzen kritischen Ueberlegenheit seines Geistes über die Nachschößlinge jenes geistlosesten Gottschedianismus hergefahren sein, die in Wien zu der Zeit noch verspätet fortwucherten, wo in Deutschland schon die Sturm- und Drangperiode zu brausen und zu gähren begann? Ich glaube kaum. Er würde wohl gar nicht sein kritisches Schwert aus der Scheide gezogen, kaum einen Waffengang auf einem Boden versucht haben, wo für seine großartigen und kühnen Anschauungen noch die meisten Voraussetzungen fehlten. Der richtige österreichische Aesthetiker war und blieb doch Sonnenfels mit seinem klaren geschäftlichen Ordnungssinn auch in Sachen des Geschmacks, mit seiner prompten und netten Weise, kritische Fragen gleichfalls rasch und einfach zu erledigen und „aufzuarbeiten." Diese Richtung convenirte auch dem nüchternen Verstande des Kaisers völlig; eine Kritik, wie die Lessing's, die forschend in die Tiefen der Poesie griff, die eine organische Entwicklung des deutschen Drama's in solcher Weise erst vorzubereiten strebte, war weniger nach seinem Sinn, der auch hier wie überall rasche Erfolge, schnelle Ausführung sehen wollte. Sein Interesse für Hebung der Literatur hatte einen

ganz bestimmten Platz unter den Administrativmaßregeln seiner freisinnigen Regierung; es war die Branche für Volksbildung und Volksaufklärung, die neben den anderen gemeinnützigen und wohlthätigen Anstalten, die er schuf, demselben Nützlichkeitsprincipe dienen sollte. Gerne hätte er diese Branche mit den besten Kräften aus Deutschland besetzt - da sich aber diese nicht gewinnen ließen, waren ihm zuletzt auch die inländischen ganz willkommen.

Und diese thaten denn ihre Schuldigkeit, so gut sie eben konnten. Nachdem Sonnenfels auf dem Wiener Terrain den Kampf gegen den Hanswurst ausgekämpft, und zwar nicht blos gegen die Maske desselben, wie ehedem Gottsched, sondern gegen die bedeutendsten Träger der Hanswurstrolle selbst, wie Prehauser, Stranitz und Kurz — da war wenigstens der Boden reingefegt für eine anständige Geschmacksrichtung, wie sie der Würde und Bedeutung des von Kaiser Joseph gegründeten Hof- und Nationaltheaters entsprach. Dieses Kunstinstut war und blieb eine seiner Lieblingsschöpfungen, die er mit Sorgfalt pflegte und förderte. Während er den Plan auf Gewinnung literarischer Koryphäen aus Deutschland bald aufgab, hatte er stets darauf ein Augenmerk, daß die besten darstellenden Kräfte der deutschen Bühnen für Wien gewonnen würden. Es liegen noch ausführliche Berichte aus Manheim, Gotha, Hamburg, den damals besten Theaterplätzen, vor, welche dem Kaiser Schauspieler und Schauspielerinnen ausführlich charakterisiren; er las sie genau und nahm persönlichen Einfluß auf die Engagements. Kundige Leute wurden auf Reisen geschickt, um wo möglich neue Talente zu entdecken; mit großer Freigebigkeit bewilligte der Kaiser selbst hohe Gagen. Diese Art, für ein gutes Theater zu sorgen, war eben eine rein praktische Aufgabe, die ganz im Sinne des Kai-

fers durch rasche Anordnungen gelöst werden konnte. Auch dem Publikum lag der passive Kunstgenuß, wie ihn eine gut bestellte Bühne gewährte, näher, als der mitthätige, mitdenkende Antheil an den bedeutenden Literaturbestrebungen; man wollte sich seine Bildung und den nöthigen Conversationsstoff für den Salon lieber vom Sperrsitze aus, als vom Büchertisch holen, interessirte sich überhaupt für gute Schauspieler ungleich mehr, als für die besten Poeten. Bald gewöhnte man sich, die Darstellung als Selbstzweck, den dramatischen Vorrath des Repertoirs bloß als Substrat der Schauspielkunst zu betrachten; mit ideellem Inhalt, mit tragischer Tiefe wollte man nicht sehr belastet werden; Natürlichkeit des Spieles, glatten, zwanglosen Conversationston schätzte man über alles. So emancipirte sich denn auch hier die darstellende Kunst fast ganz von dramaturgischen Einflüssen; nicht der Genius der deutschen Literatur, sondern der Wiener Volkscharakter bestimmte ihr die Bahn und Richtung, auf der sie sich übrigens mit dem ausgesprochenen Sinn für Wahrheit und Einfachheit der Darstellungsweise mit sicherem Erfolge weiter bewegte.

So besaß Wien schon viel früher ein gutes Theater, ehe es noch ein österreichisches Drama gab; die Bühnenpraxis und Schauspielkunst ist hier buchstäblich der producirenden Dichtung vorangeeilt. Woher hätte auch damals jene höchste Blüthe eines entwickelten Literaturlebens kommen sollen, da ja nichts Geringeres fehlte als die bedingende Entwicklung selbst, die literarische Erziehung durch eine Reihe bedeutender Führer, welche ihre Aufgabe als eine sich fortsetzende und steigernde, im Sinne eines zusammenhängenden, geistigen Nationalwerkes erfaßt hätten?

Dieser Mangel ließ sich durchaus nicht mit einem Schlage ersetzen.

In Wien wurde wohl zu der Zeit, als die Schranken der Censur fielen, sehr lebhaft in die Fanfare gestoßen und der Anbruch einer neuen Aera mit Emphase verkündigt. „Ist nicht Wien der Mittelpunkt," so fragt Blumauer in seinen Beobachtungen über Oesterreichs Aufklärung und Literatur (1782), „um den sich Deutschlands größere und kleinere Planeten dreh'n? Ist es nicht, zumal jetzt, das Augenmerk von ganz Europa? Haben Philosophie und Wissenschaften daselbst nicht einen viel weitern Wirkungskreis? Ist Aufklärung nicht im vollen Gange, und haben nicht selbst auswärtige Schriftsteller bekannt, wenn die deutsche Literatur, wie sie jetzt ist, weiter rücken soll, so müsse sie von Wien aus weiter geführt werden?"

Welche anmaßliche Naivität lag darin, mit einem Male die geistige Führerrolle einer Stadt vindiciren zu wollen, die sich bis dahin mit kalter Gleichgiltigkeit von den geistigen Bestrebungen in Deutschland fern gehalten, die einen Lessing ruhig aus ihren Mauern scheiden sah, indeß das kleine Weimar Göthe'n eine zweite Heimat zu bereiten verstand? Und was war von dem literarischen Aufschwunge einer Epoche zu erwarten, zu deren vornehmsten Repräsentanten gerade Blumauer selbst zählte, einer jener witzigen Cyniker mit faunischer Physiognomie, wie sie das alte Wien von einem Abraham a Santa Clara bis hinab auf Castelli und Saphir immer in seiner Mitte haben mußte? Was von der Empfänglichkeit eines Publikums, für welches der Tageswitz und das Bonmot die höchste Aeußerung des Geistes war, für die es Verständniß hatte?

Der Irrthum des gewöhnlichen Liberalismus steht hier nicht vereinzelt da, daß durch einige freisinnige Decrete eine ganze literarische und geistige Entwicklung gleich mitdecretirt werden könne. Dennoch mußte Blumauer constatiren, daß die erweiterte Preßfreiheit vorläufig keine andere Frucht getragen

habe, als eine fieberhafte Schreibbegierde, die aber nur den Alltagsklatsch der Residenz aufrührte und Wien mit einer Flut von Broschüren „zum Preise von zehn Kreuzern" überschwemmte.

Ihre Titel seien, wie Blumauer meint, „ein ziemlich vollständiges Repertorium über Wien;" wir aber glauben hier vor demselben Kehrichthaufen zu stehen, von dessen Höhe noch heutzutage der „Kikeriki" so selbstgefällig in die Welt hinauskräht. Zur Probe nur eine Auswahl der Ueberschriften:

Ueber die Stubenmädchen in Wien. — Ueber die Bürgermädchen, die Halbfräulein, die Fräulein in Wien. — Das Lamentabel der gnädigen Frauen. — Den Hausherren im Vertrauen etwas in's Ohr. — Ueber die Stutzer in Wien. — Ueber die Kaufmannsdiener. — Ueber die Schneider, Bäcker, Perückenmacher und Friseure. — Der ehrliche Wastel mit dem Klingelbeutel. — Ueber die Kleiderpracht im Prater. — Ueber den Mißbrauch des Wörtchens „Von und Euer Gnaden." — Ueber das Gratuliren. — Etwas über die schopfigten Wienerinnen. — Ueber die Bruderschaften. — Ueber die Nonnen; über die Tracht der Ordensgeistlichen; über Reliquien, Opfer und Mirakelbilder. — Ueber die Zehnkreuzerautoren.

Von einer Stadt, die sich mit Behagen in solchen Abgeschmacktheiten erging, war nicht zu erwarten, daß sie sich trotz Preßfreiheit und Liberalismus zur literarischen Metropole Deutschlands erheben würde. Blumauer kann auch nicht umhin, seine stolzen Erwartungen weiterhin ein wenig herabzustimmen: „Alle übrigen Verfassungen unseres Landes", das gesteht er zu, „stehen denn doch auf einer ungleich höheren Stufe der Vollkommenheit, als der Zustand unserer Literatur, und die in so manchem Betracht colossale Größe unseres Staates macht mit der literarischen Kleinheit desselben einen sehr auffallenden Contrast. Der österreichische Staat, der sich sonst überall in männlicher Stärke darstellt, wird im Fache der Literatur noch stets für unmündig angesehen, und muß sich noch immer ge-

fallen lassen, von fremden ungebetenen (!) Geistesvormündern theuer bezahlte Leitung anzunehmen."

Man kann nicht sagen, daß Oesterreich auch in der nächsten Folgezeit an den Hauptpulsschlägen des geistigen Lebens in Deutschland participirt hätte. Alles Prononcirte, Energische, was nur immer die Tradition kühn abwirft, blieb ihm fern; nur die weniger einschneidenden, vageren Literaturrichtungen pflanzten sich nach Oesterreich fort. Was Lessing geleistet, Herder angeregt, die Stürmer und Dränger gewagt, war eine literarische That für ganz Deutschland, nur nicht für Oesterreich. Blos das Harfengetön der Barden ward von einem Denis und Haschka nachgeklimpert, die glatte Manier Wielands von einem Alxinger und Ratschky mit sehr mäßigem Talent copirt. Als es schon lange um Thuiskons Hain und die Palmenquelle stille geworden war, wurde uns noch in dem Prälaten Ladislaus Pyrker nachträglich ein Klopstock'scher Epiker beschеert. Wir bekamen alles später, nur nicht immer das Beste. Es war im Jahre 1773, als Herder in den „Blättern von deutscher Art und Kunst" mit jener freudiger Erregung, wie wenn jemand eine Quelle in der Wüste entdeckt, den Genius Shakespeare's begrüßte und einem tieferen Verständniß aufzuschließen suchte; es war bereits früher, daß der Student Göthe in einem Kreise von Straßburger Freunden eine feurige Rede über ihn hielt und da sagte, daß, als er Shakespeare zuerst kennen gelernt, er vor ihm wie ein Blindgeborner gestanden, dem eine Wunderhand das Gesicht in einem Augenblicke geschenkt. Und in Wien? da konnte noch zehn volle Jahre später der Herr von Ayrenhoff, als er 1783 seine „Cleopatra" erscheinen ließ, auf gut voltärisch und gottschedisch auf den britischen Wilden losschimpfen, ihn sogar den „erbärmlichsten Charakterzeichner" nennen, der in

seinem Heinrich V. einen „Stallknecht", in der Cleopatra eine „Dirne von der Wachtstube", in Hamlet den albernsten, unmoralischesten, verächtlichsten Charakter, der je geschildert worden, hingestellt habe!

Auch Göthe und Schiller haben in der Zeit ihrer künstlerischen Reife nicht merklich auf Oesterreich eingewirkt. Allerdings hatte Wien damals einen Dichter von edler Gesinnung und beachtenswerther Begabung, Heinrich Collin, in dem viele den lang ersehnten „österreichischen Nationaldichter" begrüßten; aber auch er stand beiseit, hatte wenig gemein mit jener idealen Welt, welche die deutschen Dichterfürsten im Denken und Fühlen der Nation zu gründen und zu befestigen suchten. Während diese in alle Weiten und Tiefen des Menschengeistes drangen, den Blick ins Unbegrenzte eröffneten und die edelsten Ideale der Humanität schufen, begeisterte sich Collin nur für eine bestimmte, begrenzte Idee: es war die des Staates, der abstracte Begriff des Vaterlandes, das patriotische Pflichtgefühl. Sein Bruder Mathäus Collin, der Biograph unseres Dichters, sagt ausdrücklich, es sei ihm, um sich in der vollen Eigenthümlichkeit seines Talentes zu zeigen, kaum möglich gewesen, eine andere als die staatsbürgerliche Tugend zu zeichnen. Diese Tugend beruht wohl auf den edelsten Gefühlen und gibt der Poesie, wenn sie sich zu rechter Zeit äußert, Mark, Wärme und Schwung; aber nicht leichter sinkt wieder die Dichtung zur kalten Redeübung herab, als wenn sie ohne Unterlaß patriotische Gesinnungen manifestiren will. Dies ist aber bei Collin der Fall. Aufopferung für den Staat, Unterordnung des persönlichen Wohls unter die Erfüllung der staatsbürgerlichen Pflicht — das ist das stehende Thema seiner Stücke: im Regulus, Coriolan, der Polyxena, dem Balboa, den Horatiern und Curiatiern. Collin war selbst ein pflicht-

getreuer Beamter, zu jedem Opfer für den Staat bereit; im Grunde ist es denn auch mehr die Gesinnung des treuen Staatsdieners, als die des freien Staatsbürgers, die in seinen Stücken pulsirt. Zum Ausdruck eines abstracten, politischen Pathos, eines dem Staate sich hingebenden Charakters hat man seit jeher Römer für am meisten tauglich gehalten, mochte man sonst den Begriff des Staates fassen, wie man wollte. Schon in den römischen Stücken von Corneille wurde im Sinne der Anschauungen der Zeit Richelieu's politisirt, die Tragödien der Revolutionszeit, wie Arnault's „Marius à Minturnes“ und „Lucrèce“, Laharpe's „Virginie“ ꝛc. sprachen die radicalen Gesinnungen dieser Epoche aus — warum sollte nicht einmal auch das correcte österreichische Staatsbewußtsein es versuchen, wie die antiken Falten ihm zu Gesichte stehen? Die Toga ließ sich ja in verschiedener Weise drapiren — und zudem hat die römische Geschichte Helden fast für jeden politischen Standpunkt. Zu der österreichischen Gemüthlichkeit will freilich der antike Heroismus der Collin'schen Stücke nicht wohl passen. Römer in Paris, auf dem théâtre français, das läßt sich hören — aber Römer in Wien sind immerhin eine exotische Erscheinung. Man fühlt es denn doch, daß der „österreichische Corneille,“ wie man ihn zubenannte, Patriot aus Entschluß, aber nicht der Abstammung nach Oesterreicher war. Sein Vater war aus Belgien eingewandert — und so verpflanzte er denn auch, so ehrlich deutsch sonst sein Herz schlug, doch nur ein Pfropfreis des antikisirenden Heldenpathos aus dem seiner Heimat nachbarlichen Frankreich nach dem fernen Wien. Also auch wieder kein deutlicher Zusammenhang mit dem Geistesleben in Deutschland! — Die Anregungen der romantischen Schule, die nicht lange mehr auf sich warten ließen, waren auch nicht geeignet, in die Bahn echt nationaler Dichtung zurückzulenken. Kaum hatte das

Wiener Drama die Schönpfläſterchen und den nachgeahmten Faltenwurf der franzöſiſchen Muſe abgethan, kaum ferner den curuliſchen Amtsſtuhl der Collin'ſchen Dichtung beiſeite geſtellt, da griff es auch ſchon nach dem ſpaniſchen Mantel und Degen und war mit einem Satze bei Lope de Vega und Calderon.

Vorher einigte aber auf kurze Zeit die nationale Erhebung in den Kriegen gegen Napoleon und die Hoffnung, die man damals auf Oeſterreich ſetzte, die deutſchen und öſterreichiſchen Geſinnungsgenoſſen und führte auch manche geiſtige Verſtärkung aus dem Reich dem öſterreichiſchen Heerlager zu. Es war die Zeit, wo die Literatur kampfluſtig wurde und der Leier ſich das Schwert zugeſellte. Der von der Nachwelt gefeierte, jugendlich heldenkühne Vertreter dieſer Richtung iſt Theodor Körner. Während ſeines Aufenthaltes in Wien war er faſt zum Oeſterreicher geworden; zum „kaiſerlichen Theaterdichter" ernannt, brachte er dort 1812 ſeinen „Zriny" auf die Bühne, dem die Wiener mit lautem Beifall zujauchzten. Einem „Ausländer" war es vorbehalten, nach den Römerhelden Collin's ihnen zuerſt einen patriotiſchen Helden aus der eigenen Geſchichte vorzuführen, obgleich die Wärme der Geſinnung dabei anerkennenswerther war, als die künſtleriſche Leiſtung ſelbſt.

Zu den Enthuſiaſten des Befreiungskampfes geſellten ſich nun zu jener Zeit auch die Romantiker und Convertiten, die von der Regierung gewonnenen, dienſtbaren Talente: Gentz, die beiden Schlegel, Ad. Müller, Zacharias Werner. War früher Wien vom Reich aus ohne alle Anregung geblieben, ſo wurde es nun förmlich überſchwemmt mit romantiſchen Tendenzen, mit Doctrinen der Umkehr; hatte ſich Joſef II. früher einen Leſſing entgehen laſſen, ſo hielt nun Fürſt Metternich um ſo eifriger die Männer der eben bezeich-

neten Richtung fest. Wien wurde das Hauptdepot für die Elixire und Mixturen der Romantik und der neuen Staatsweisheit auf theologisch-feudaler Grundlage, welche den Schwindelgeist der Zeit dämpfen und beruhigen sollte. Was wurde da nicht alles docirt und geschrieben, wie wurde Katheder und Presse im Sinne dieser Richtung benützt! Den erfreulichsten Eindruck inmitten dieser tendenziösen Bestrebungen machen noch die geistvollen Vorlesungen A. W. v. Schlegels vom Jahre 1808 über „dramatische Kunst und Literatur"; sie konnten fast als ein vom romantischen Standpunkte dargebotenes Surrogat für die den Wienern früher entgangene dramaturgische Belehrung Lessings gelten, und haben auf die Kreise der Gebildeten noch in späterer Zeit anregend gewirkt. Desto deutlicher trugen den Stempel der Tendenz die Vorträge seines Bruders Friedrich auf der Stirne, besonders jene über „neuere Geschichte" von 1810, welche dem militärischen Despotismus Napoleons ein mittelalterlich-feudales Staatsideal mit strenger Ständegliederung und patriarchalischen Adelsrechten entgegenhielten.

Es mußte freilich eine Reaction erfolgen — sie war unvermeidlich. Die Revolution und der Imperialismus hatten die Gewichte an der Uhr des Zeitalters gewaltsam und rasch herabgezogen — die Restauration, die sich nun vorbereitete, schob dann wieder die Zeiger an dem Zifferblatte so weit als möglich zurück. Dadurch wurde wohl an dem Wesen der Zeit selbst nichts geändert, die ihren gemessenen Gang weiter ging; aber das Uhrwerk, das über sie orientiren sollte, das Zeitbewußtsein gerieth allerdings durch solche Experimente ins Stocken und in Verwirrung. Namentlich wußte man es in Wien noch auf lange hinaus nicht, wie weit es eigentlich an der Zeit sei; insbesondere für die österreichische Literatur — für die war die Uhr ganz anders gerichtet, als draußen im Reich.

Eigentlich hat sie sich in Wien — wenigstens in ihren bedeutenderen Richtungen — erst unter den Einflüssen der Restauration entwickelt und trägt auch ganz diesen Charakter. Der großen Hauptströmung der deutschen Literatur, dem Gange ihrer Entwicklung im 18. Jahrhundert war man fern geblieben, hatte höchstens nur nebenbei daran theilgenommen; nun gerieth man statt dessen ganz und gar unter den Einfluß einer bestimmten literarischen Partei, deren Tendenzen man zwar nur zum Theile verstand, deren Einwirkung man aber im ungetheilten Maße erfuhr.

Wenn sich beim Umschlagen der Witterung der Windstrich ändert, so weht uns die Luft oft auf einmal fremde, milde Düfte zu — es ist der Geruch einer Olive, die in der Ferne blüht, eines Nachtschatten- oder Jasmingebüsches. So kam damals, als die Restauration eine mildere und ruhigere, freilich auch erschlaffende Witterung dem Zeitalter brachte, der Wiener Poesie der Einfluß der spanischen Dramatik wie ein fremder aber sympathischer Anhauch entgegen. Die Doctrin der romantischen Schule, in Wien so vielfach vernommen, hatte das Ihre dazu gethan, und dann lud die Zeit mit ihrer Windstille fast selbst dazu ein, sich in die berauschenden Zauber dieser fremdartigen Phantasiewelt zu versenken. Hier war überdies der ganze Pseudo-Idealismus zu finden, der in dem Metternich'schen Oesterreich als correct galt: die Schwärmerei für den Absolutismus des Königthums und der Kirche, die Poesie der unbedingtesten Loyalität. Diese Anlehnung an spanische Muster, die nur zum Theil bei Grillparzer's selbständiger Begabung, ganz unverkennbar aber bei Zedlitz und Halm hervortritt, ist eine Specialität der österreichischen Restaurationsliteratur. Jener bearbeitete Lope de Vega's „Stern von Sevilla", schrieb „der Königin Ehre" mit Benützung spanischer Quellen, und bewegte sich in dem Trauer-

spiel: „Zwei Nächte in Valladolid“ und dem Lustspiel „Liebe findet ihre Wege“ so genau in den Formen der Calderon'schen Manier, daß man zuweilen eine Uebersetzung aus dem Spanischen vor sich zu haben glaubt. Halm dichtete dem Lope de Vega das Lustspiel „König und Bauer“ und das Bruchstück des „Königs Wamba“ nach, entlehnte den Stoff des Drama's „Eine Königin“ theilweise dem Tirso de Molina, und schrieb das Trauerspiel „Ein mildes Urtheil“ völlig im spanischen Styl. Wie durch Schreivogel's Bemühungen, der sich durch die treffliche Bearbeitung des Lustspiel's: „Donna Diana“ von Moreto ein bleibendes Bühnenverdienst erworben, die Pflege des classischen Drama's der Spanier ein Hauptaugenmerk des Burgtheaters geworden, ist hinreichend bekannt.

Fast hätte man glauben sollen, daß sich in dem Oesterreich Kaisers Franz I. dieselbe Form des Drama's, die sich unter den letzten Habsburgern in Spanien in so glänzender Gestalt herausgebildet hatte, in einem schattenhaften Nachbilde wiederholen sollte. Durch ein eigenes literarisches Verhängniß war uns früher Shakespeare so ganz fern geblieben (hatte doch Collin bei Abfassung seines Coriolan den Shakespeare'schen nicht einmal gekannt), nun bot uns die Vertrautheit mit der spanischen Dramatik einen sehr zweifelhaften Ersatz dafür dar. In ihr trat uns doch nur ein schönes Gespenst entgegen, wenn auch voll bannenden Zaubers; Shakespeare in Deutschland dagegen war ein wiedererweckter und auferweckender Geist, der wahre leitende Genius der modernen Poesie.

Unter dem Einfluße jener Anregungen entschied sich der Schulcharakter des Wiener Drama's. Eine sichere Bühnentechnik zeichnet es vortheilhaft aus, ebenso Anmuth und Glanz der Form; aber es fehlt ihm das Mark der Gesinnung, der lebendige Ideengehalt, die durch Ueberzeugungen getragene

und befestigte Eigenthümlichkeit. Die Charakterzeichnung der österreichischen Dichter, ohnehin zum Flachen sich hinneigend, konnte unter der Nachwirkung der spanischen Muster sich nicht eben vertiefen; man gewöhnte sich, statt resolut ins volle Menschenleben zu greifen, sich künstliche Themata für die dramatische Dichtung auszusinnen, wenn man nicht gar völlig spanisches Costüm und spanische Conflicte copirte. Die süddeutsche, speciell österreichische Gemüthlichkeit ging nun ein ganz eigenthümliches Bündniß mit der romanischen Phantasiewelt ein: daraus entstand unter anderem auch jene sinnlich ausdrucksvolle, wenn auch nicht immer correcte Bildersprache, wie wir sie schon bei Zedlitz in schönen Formen antreffen, aber erst bei Halm mit aller Ausprägung eines entwickelten poetischen Styls wiederfinden. Der flacheren Manier der Charakteristik kam jene Rhetorik trefflich zu Statten, die wie ein trügerisches Gewässer über Tiefen und Untiefen gleichförmig hinwegrauscht und die seichteren Stellen dem ausforschenden Blicke verbirgt.

Mit diesen gemeinsamen Merkmalen der Wiener Schule hat das Drama Grillparzers nur wenig gemein, das in seiner scharf ausgeprägten, wahrhaft classischen Eigenthümlichkeit für sich allein betrachtet sein will.

Grillparzer hat sich zunächst den etwas bedenklichen Ruhm erworben, in der „Ahnfrau" die theatralisch wirksamste Schicksalstragödie geliefert zu haben. Er ließ sich jedoch durch die ungeheuren Erfolge, die er damit feierte, keineswegs verleiten, in dieser Richtung zu verharren. Aus den gespenstigen Räumen des Stammhauses der Borotins trieb es ihn bald hinaus unter den reinen griechischen Himmel, wo ihm die Gestalten der Sappho, Medea, Hero entgegentraten. Gerade auf hellenischem Boden, dort in der Heimat der echten Schicksalstragödie, befreite er sich ganz und gar von dem Spuck

des Fatums. Er behandelte jene griechischen Themata, ohne da blos das dunkle Verhängniß walten zu lassen, als psychologische Probleme, und zwar mit einer Energie der Empfindung, mit einer ergreifenden Schilderung des Seelenlebens, wie sie eines Dichters vom höchsten Range würdig ist. Wenn Göthe von der Burg Jaxthausen, wo der ehrliche Götz mit der eisernen Hand hauste, bis in den heiligen Hain von Tauris wanderte, um dort nach den Kraftausbrüchen der Jugend die reine Hoheit des Ideals zu finden: so fand Grillparzer nach dem Abweg der romantischen Richtung der „Ahnfrau" im fernen Lesbos und Kolchis gerade den festen sicheren Boden der Wahrheit, der poetischen Natur im höheren Sinne des Wortes. Freilich erfaßte er die antiken Stoffe auch wieder als Romantiker: er malte sie zu individuellen Herzensgeschichten aus, er führte die Detaillirung der Empfindungen und Affecte soweit, daß man das Fernliegende des Stoffes über dieser Kraft der dichterischen Vergegenwärtigung fast ganz vergißt. Ein Grundzug der Wiener Poetenschule tritt uns übrigens schon hier entgegen: es ist das Interesse für exceptionelle Frauennaturen, die in dieser Ausnahmsstellung ihres Seelenlebens eben ihr tragisches Geschick finden. Darin kommen bei aller Verschiedenheit des poetischen Werthes die classischen Gestalten Grillparzer's selbst mit jenen Mosenthal's, mit seiner Deborah, seiner Anna aus dem Sonnwendhof u. s. w. überein.

Später kehrte Grillparzer aus der antiken Welt auf den realen Boden der österreichischen Geschichte zurück, scheinbar nur in der Absicht, um ein loyales Glaubensbekenntniß mit einem ungewöhnlichen Aufwand poetischer Mittel abzulegen. So scheint „Ottokar's Glück und Ende" blos den Zweck zu haben, in Kaiser Rudolph das dynastische Ideal des österreichischen Fürsten zu malen, während „ein treuer Diener seines Herrn" ihm das Musterbild des Unterthans in der Gestalt

des Bankbanus gegenüberstellen soll. Wir können den nüchternen patriotischen Pflichtenstandpunkt Heinrich Collin's noch als einen Nachhall des Josephinismus bezeichnen; Grillparzer dagegen gab in dem letzteren Stücke jener selbstverläugnenden Loyalität, wie sie in der Epoche Franz I. dem österreichischen Unterthan ohne jede Aussicht auf Dank und Anerkennung zugemuthet wurde, einen poetischen Ausdruck von solcher Art, daß dieser sogar dem Monarchen selbst zu stark erschien. Das Pathos der Loyalität, welches in dem von Zedlitz bearbeiteten „Stern von Sevilla" dichterisch verherrlicht ist, finden wir eben in dem Grillparzer'schen Trauerspiel „ein treuer Diener seines Herrn" in gutes Oesterreichisch übertragen.

Oesterreichs größter Dramatiker ist zugleich der conservativste nach seiner Gesinnung. Es ist überhaupt merkwürdig, daß sich bei uns die Gesinnung und Richtung in der Literatur fast nach den poetischen Gattungen scheidet: das höhere Drama ist conservativ oder gegen den Zeitgehalt ganz indifferent, das Lustspiel pikant und freisinnig, die Lyrik wenigstens in den hervorragenden Leistungen der vormärzlichen Zeit oppositionell, ja radical, das Volksstück ohne bestimmten Charakter, in allen Farben der Zeit schillernd.

Unserem Interesse stehen am nächsten die Gegensätze zwischen dem Volksstück und dem höheren Drama der Wiener Schule. Wie eigen sind diese geartet! Dort der ungenirteste Naturalismus, der keckste Griff in die gemeine Alltäglichkeit des Wiener Lebens — hier ein schattenhafter Idealismus ohne Zusammenhang mit dem, was das Leben und die Gegenwart bewegt. Dort die Nestroy'schen Hausknechte, die Mädeln aus der Vorstadt", das echte Lerchenfelder Vollblut — hier die Jasons, Parcivals, Ingomars, die Sappho's, Medeen, Parthenien. Auf der einen Seite zuviel Wirklichkeit, auf der andern gar keine; dort ein lebendiger Inhalt, freilich in

höchst verwilderter Form, hier eine geglättete und gefeilte, künstlerisch edle Form, doch ohne lebendigen Inhalt. Das Volksstück keiner Behandlung im höheren Sinne fähig, wenn ihm nicht wie bei Raimund ein allegorisch moralisirendes Element aufgepfropft wird; das höhere Drama wieder ebenso der realistischen Behandlungsweise sich entziehend, eine in sich abgeschlossene, aus poetischen Fictionen aufgebaute Welt.

Woher dieser Gegensatz? Die Wiener sind doch richtige Realisten; warum fassen sie die ernsten Seiten des Lebens nicht ebenso concret auf wie die komischen? Existirt nicht für sie das Tragische in der Geschichte oder in den tieferen Conflicten der Gesellschaft? Müssen sie erst in die antike oder romantische Sage zurückgreifen, um es da aufzusuchen?

Vergessen wir nicht, daß die Blüthe des österreichischen Drama's in die Restaurationszeit fällt, welche sich die großen Fragen des Lebens absichtlich fern gehalten hat. Der Quietismus, diese Doctrin der Romantiker, ist in Wien zur Praxis des Lebens und der Kunst geworden, er hat alle aufregenden Beziehungen zu der Wirklichkeit von den Brettern der Bühne entfernt, welche nicht mehr die Welt bedeuten, sondern eine eigene Welt für sich bilden sollten. Darum ist bei den Wiener Dichtern die Beschäftigung mit der Tragödie oder dem höheren Drama wirklich nur ein ästhetisches Spiel, eine mehr äußerliche künstlerische Aufgabe, die gleich dem Kunstgebilde eines Goldschmieds mit großer Reinheit und Sorgfalt ausgeführt werden kann, obgleich das innerste Gemüth des Dichters selbst dabei ziemlich unbetheiligt bleibt. Der Wiener läßt sich gerne rühren und erweichen, aber es ist ihm unbequem, sich tragisch erschüttern zu lassen. Halm insbesondere verstand es, dem Wiener Geschmack die Wirkungen des höheren Drama's so bequem als möglich zurecht zu legen, er hat eigentlich im Stillen das Maß zu demselben vom Rührstück genommen,

das er aber in eine mythische Welt rückte; er sorgte auch dafür, daß die Wiener Gemüthlichkeit durch eingestreute lyrische Glanzstellen, durch starke declamatorische Effecte befriedigt werde, zu denen sich in der Regel seine Hauptscenen zuspitzten. Solche Stücke können künstlerisch und technisch sehr interessant sein, sie können ihren unläugbaren theatralischen Repertoirwerth haben, aber eine Frage menschlich großen oder temporären Gehalts, die in dem Zeitbewußtsein liegt, ist darin weder angeregt noch gelöst. Wie innig hing das deutsche Drama der classischen Periode mit den individuellen Zuständen der Dichter oder den Gedankenströmungen der Zeit zusammen! Im österreichischen Drama, wenigstens in jenem der vormärzlichen Zeit, gibt es einen solchen Zusammenhang nicht, späterhin ist er auch nur künstlich und äußerlich hineingetragen. Daher auch die wesentlich verschiedene Art der Wirkung. Der Stoff des Faust, des Don Carlos, des Tell ist ein Problem, das uns menschlich bewegt und uns zu schaffen gibt, voll der tiefsten Realität für unser Gemüth; dagegen ist z. B. das Sujet des „Sohnes der Wildniß" nur eine sinnreiche Combination, deren dramatische Führung und Auflösung blos unsere Einbildungskraft beschäftigt, aber von unserem Gemüthe schattenartig abgleitet.

Noch blühte die romantische Idealwelt und Kunstform in vollem Glanze auf der Bühne — da wehte bereits durch ein anderes Literaturgebiet ein neuer, frühlingsfrischer Hauch, der bald mit Sturmesflügeln sich erhebend die Gemüther mächtig ergriff und mit sich fortriß. Für Oesterreich sollte nun gleichfalls eine Sturm- und Drangperiode kommen, in der sich das moderne Element der Zeit auch diesseits der schwarzgelben Schranken unabweisbar ankündigte: es war die Epoche der neuösterreichischen Lyrik, durch Nicol. Lenau, Anastasius Grün vielverheißend eröffnet. Die Julirevolution

und die belgische, die Erhebung Polens, die geistigen Bewegungen in Deutschland und das Hambacher Fest — dies alles versprühte auch Funken nach Oesterreich und zündete in empfänglichen Dichtergemüthern; was anderswo ein Wetterschlag war, wurde hier wenigstens ein Wetterleuchten, das breit und blendend über den Horizont hinfuhr und die Luft wohlthätig reinigte und kühlte. Lenau, der halbmagyarische Oesterreicher führte mit einem Naturgefühl und einer leidenschaftlichen Innerlichkeit der Empfindung, die der deutschen Reflexionsbildung gar nicht mehr erreichbar war, neue Farben und Bilder von fremdartig ergreifender Gewalt in die deutsche Lyrik ein. Gewitterschwer hingen in seinen Liedern die Wolken über der heimathlichen Scenerie der ungarischen Pußten, leise Blitze zuckten geisterhaft darüber hin und Töne, wetterschwül und seltsam, hallten dazu aus der Ferne, wilde Zigeunermusik, alte Lieder von Ragoczy, dem Rebellen. Mitten in der dumpfen, bangen Ruhe der Restauration, inmitten des katholischen Oesterreich, wagte er es die kühn gezeichneten Gestalten aus der Zeit des Vorkampfes vor dem Reformationszeitalter vorzuführen: die Albigenser, Savonarola; ihm gesellte sich in den späteren vierziger Jahren als ebenbürtiger, jüngerer Genosse Alfred Meißner mit seinem „Ziska" bei, in vollgehaltiger Rhetorik das wilde Bild der Hussitenzeit poetisch belebend. Nach der akademisch correkten Zeichnung jener edlen aber schattenhaften Gestalten, welche die österreichischen Romantiker auf der Bühne vorführten, bringt uns das neuösterreichische Romanzenepos Figuren in kühnem Farbenstrich, in Rembrandt'schem Helldunkel, nicht mit ruhigem Tageslicht, sondern mit flackerndem Flammenschein beleuchtet. Eine tief erregte Leidenschaftlichkeit geht durch diese Richtung, die gegen das knappe Maß und die gezügelte Zurückhaltung gewaltig absticht, mit der sich sonst die con-

cessionirten Gedanken und Gefühle in Oesterreich zu äußern pflegten.

Wenn nun das höhere Drama in Oesterreich sich den zeitbewegenden Ideen verschloß, so fanden sie dagegen das Hinterpförtchen des Lustspiels geöffnet und brachten sich da auf eine heitere und doch eindringliche Weise, in einer liebenswürdigen Mischung von Humor und Gesinnung zur Geltung. Es ist das Verdienst Bauernfeld's, das Lustspiel in diesem Sinne, wenigstens in einigen seiner Productionen, über die gewöhnliche Sphäre des Scherzes empor gehoben zu haben. Seine Stücke haben aber auch, von einer anderen Seite betrachtet, einen nicht zu unterschätzenden Vorzug, der selbst den besseren deutschen Lustspieldichtern, wie Benedix, sonst abgeht — den großstädtischen Zug, den lebendigen Zusammenhang mit der wirklichen Gesellschaft.

Wie wenig begegnen wir sonst im deutschen Lustspiel einer charakteristischen Darstellung deutscher Sitte, wie selten jenem kecken Farbenstrich des humoristischen Genrebildes, das durch Frische und Naturtreue fesselt! Immer und immer wieder diese Magister, bemooste Häupter, alte und junge Pedanten, Commerzienräthe, Assessors, schalkhafte Mädchen, männersüchtige Matronen, komische Factotums, dreiste Bediente und schlaue Soubretten — Figuren ohne bestimmte Physiognomie, fast nur nach dem allgemeinsten Theaterschema der Rollenfächer umrissen, um dann erst unter den Händen der Schauspieler eine Art von Gestaltung zu bekommen. Und wird ja einmal ein Anlauf zu einer mehr concreten Schilderung nach dem Leben genommen, so ist es auch wieder eine philiströse, knapp abgegrenzte Wirklichkeit, die uns da mit all' ihren kleinlichen Verhältnissen entgegentritt. Es ist bezeichnend, daß die Scene der meisten unserer Lustspiele in „eine kleine deutsche Stadt" verlegt ist; und in der That die Kleinstädterei hat

sich ebenso behaglich in der Prosa des deutschen Lustspiels eingenistet, wie das Weltbürgerthum in dem fünffüßigen Jambenpathos der Tragödie Staat macht.

Wir dürfen uns über den engen Horizont des deutschen Lustspiels nicht verwundern. Wo findet man das sociale Leben in Deutschland an einer Stelle concentrirt, wo zeigt sich die deutsche Gesellschaft in charakteristischer Eigenthümlichkeit? Die Frage dürfte schwer zu beantworten sein. Uebrigens lebt der Deutsche mehr in Coterien, Casino's, abgegrenzten socialen Kreisen, ist selbst in seinen Zerstreuungen zu methodisch, als daß bei ihm das gesellschaftliche Leben in seiner bunten Mannigfaltigkeit, in dem beständigen Stoffwechsel flüchtiger Interessen und lustiger Thorheiten so recht aufkommen könnte.

Diese sociale Unbefangenheit, die beneidenswerthe Gabe, das Leben in seinen wechselnden Gestalten auf sich einwirken zu lassen — diese Gabe, die dem Deutschen im Reich meistens abgeht und die der Pariser dagegen im reichlichen Maße besitzt — sie findet sich, allerdings in einer eigenthümlichen localen Ausprägung, auch in Wien, dort besonders angeregt und aufgefrischt durch die Lebhaftigkeit und leichtere Beweglichkeit des österreichischen Naturells. Bauernfeld hat es verstanden, das sociale Leben der Residenz für das Lustspiel zu verwerthen. Seine Stücke sind fast in Scene gesetzte Tagebücher aus der Welt der Wiener Salons, ein fortlaufendes Skizzenbuch mit mehr oder weniger ausgeführten Charakterköpfen; und wie der Salon selbst so geben auch die Bureaux, die Börse, die geschäftlichen Kreise nebenbei den Stoff für seine Studien her. Bauernfeld prägt seine Figuren wirklich zu bezeichnenden gesellschaftlichen Typen aus, und berührt ebenso im Dialog, der freilich oft mehr feuilletonistisch als lustspielartig ist, in geistreicher und anregender Weise gesellschaftliche Interessen. Im Ganzen merkt man es dem Verfasser wohl

an, daß er auch in dieser Welt gern mitlebt, die er so pikant und graziös schildert; ein lebemännischer Zug geht durch alle seine Stücke, ein liebenswürdiger, feiner Epikuräismus — dabei aber zugleich in ernsteren Dingen eine ehrenhafte Gesinnung, ein freier Blick, eine offene, warme Hingebung an liberale Interessen.

Namentlich in der mittleren Periode seiner literarischen Thätigkeit gab Bauernfeld seinen Stücken die schärfere Würze der Tendenz; er griff in das Gebiet der Zeitfragen hinüber, die er mit großem Muth und zugleich mit geschicktem Tact der Censur gegenüber zu behandeln verstand. Sein „Großjährig" war eine dreiste satyrische Parabel auf die unwürdige politische Bevormundung in der Metternich'schen Zeit: als Stück allerdings unbedeutend, und da die Zeitstimmung verklang, nicht mehr auf dem Repertoir zu halten; damals aber immerhin eine prächtige Rakete, die zu Jedermann's Ergötzen mit keckem Schuß in die Höhe stieg, um dann mit leuchtenden Witzfunken nach allen Seiten zu versprühen. Das bedeutendste von den Tendenzstücken Bauernfeld's ist aber jedenfalls sein treffliches Schauspiel im historischen Costüm: „Ein deutscher Krieger." Sehen wir von dem Anachronismus der Ideen ab, die den Puls der Handlung bilden und an die anno 1648 kein Mensch in Deutschland dachte, sehen wir auch davon ab, daß der Zuschnitt der Charaktere gar nichts von der historischen Färbung jener Epoche hat — so müssen wir neben dem gesunden, trefflichen Lustspielkern des Stückes, neben der ergötzlichen Ausstattung der Episoden und der weit planmäßigeren Zusammenfügung der Handlung, als es sonst in Bauernfeld's Art liegt, die Wärme der Gesinnung in vollem Maße anerkennen, die dieses Stück in so wohlthuender Weise durchdringt und in den Hauptscenen sogar sich zu einem edlen kernigen Pathos steigert. Man darf in solchen

Fällen, wie hier, nicht mit der Goldwage der ästhetischen Doctrin kommen und nach Scrupeln und Granen alles in die Wagschale legen, was gegen das Tendenziöse in der Poesie einzuwenden ist. Wir haben hier auch factische Verhältnisse in Anschlag zu bringen. Es thut wohl, schon im Jahre 1844 von der Wiener Bühne herab in so nachdrücklicher Sprache die Stimme eines Oesterreichers zu vernehmen, der sich so frank und frei der allgemeinen nationalen Begeisterung für die deutsche Sache anschließt; es erfrischt dieser geistige Luftstrich in einer Zeit, da in Oesterreich noch immer die Ruhe eines Friedhofes herrschte und die Poesie sonst bei uns mit wenigen Ausnahmen es sich genügen ließ, eben diesen Friedhof mit den besten Blumen des österreichischen Dichtergartens zu bestellen und auszuzieren.

Erst in der nachmärzlichen Periode machen sich die Einflüsse der Zeit auch in dem höheren Drama bemerkbar. Halm selbst, der begabteste Vertreter des romantischen Bühnen-Idealismus von ehedem, verließ mit entschlossenem Schritt in seinem „Fechter von Ravenna“ die gewohnte poetische Schattenwelt.

Von Zeit zu Zeit rauscht es wieder durch die Eichen unseres Teutoburger Waldes, die Schatten der alten Cherusker erheben sich aus ihren Hünengräbern und die Poesie macht ihre gewohnte Wallfahrt nach der deutschen Vorzeit zurück. Die Zeit war wieder da; die Reden des Frankfurter Parlaments klangen noch im Gedächtnisse nach, und Worte wie die Merowigs:

„Ein einig Deutschland!“ schallt es durch die Thäler,
„Ein Reich und einen Führer!“ jauchzt das Volk;
Doch wer soll's sein — wer soll das Bauner tragen?

konnten allenthalben auf begeisterte Aufnahme rechnen.

Halm hat das Verdienst, unter allen Dichtern, welche an

Hermann, Thusnelda und die Teutoburger Schlacht anknüpften, mit diesem Stoffe auch die wirkliche Bühne erobert zu haben. Klopstock hat das Schwert Armins nur in der Luft umhergeschwungen, ohne damit ein bestimmtes Ziel zu treffen, und mit seiner Hermannsschlacht der Hainpoesie nur eine überflüssige Bereicherung zugeführt; Heinrich von Kleist hat in seinem gleichnamigen Stück eine kühne und großartige Dichtung aber nicht eben ein bühnenpraktisches Werk geliefert — erst Hermann's Sohn, der Fechter Thumelicus bahnte sich mit seinem kurzen Gladiatorenschwert den Weg auf die Bühne. Der Dichter hat hier zugleich seine dramatische Darstellungsweise in eine höhere Sphäre erhoben, von der sentimentalen Weichheit von ehedem sein Pathos zur Größe des heroischen Styls gesteigert, und wenn er auch seine Kunstform nicht wesentlich erweitert hat, doch in sie einen vollen Hauch historischen Lebens einströmen lassen.

Von den nachmärzlichen Bühnendichtern, die sich mit mehr oder weniger Erfolg auf den Brettern des Burgtheaters eingebürgert haben, hebe ich nur Mosenthal (geb. 1821 zu Cassel, aber seit 1841 in Oesterreich) als das glänzendste und bühnenkundigste Talent hervor. Er scheint mit dem idealen Theaterstyl der alten Wiener Schule entschieden gebrochen zu haben, und sich ganz auf den modern realistischen Standpunkt zu stellen. Statt Ingomar und Parthenia, Parcival und Griseldis haben wir hier steirische Bauern, flüchtige Juden, Guelfen und Gibellinen, deutsche Poeten und deutsche Comödianten — alles durcheinander: aber es sind, bei Lichte besehen, wieder die alten Typen, nur statt des idealen Costüms in historischen oder ländlichen Charaktermasken. Das Realistische ist nur äußerlich, es dringt nicht in den Kern der Gestalten selbst.

So viel ich weiß, war Mosenthal, wenn ich etwa Gutz-

kow's „Liesli" ausnehme, der erste, der die Bauern in das Drama der höheren Gattung, wenigstens mit andauernderem Erfolge, eingeführt hat. Gleichwie im vorigen Jahrhundert Lillo, Diderot und Lessing den Bürgerstand für die Tragödie bühnenfähig gemacht haben, so wäre es also in unseren Tagen das Verdienst Mosenthal's und — der Birchpfeiffer, die ihm ja mit der „Grille" und dem „Goldbauer" rasch nachfolgte, dem biederen Landmann den Zutritt zu den weltbedeutenden Brettern frei gegeben zu haben.

Ob dies aber wirklich ein Verdienst ist? Ich möchte es bezweifeln. Die Welt des Dorfes interessirt uns nur durch ihre unbewußte Natürlichkeit und Einfachheit, so weit sich die letztere noch zu erhalten vermag — gleichsam als ein Rest schlichter, rein menschlicher Zustände. Soll sie in diesem Sinne auf uns wirken, so muß sie für uns immer nur ein Gegenstand ruhiger Beobachtung bleiben, der selbst nichts davon merken soll, daß er beobachtet wird; ein Bild, in frischen, naturgetreuen Farben auf eine Fläche gemalt, nicht aber eine Scene, bei der die Mitspielenden genau zu wissen scheinen, was sie mit ihren Rollen zu machen haben. Man ist froh, daß man irgendwo noch einen Stand oder Lebenskreis findet, der noch nicht das theatralische Gepräge an sich trägt; Mosenthal war bemüht, diese Illusion zu zerstören, indem er die Komödie auch auf die Tenne und das Kornfeld verpflanzte.

Er hat in seine Bauernwelt, um sie recht theaterfähig zu machen, Empfindungen hineingedichtet, die dem einfachen Lebenskreis natürlicher Menschen seit jeher fremd waren und fremd bleiben müssen. Seine Helden, namentlich Joseph in „Deborah" und Valentin in „Sonnwendhof", sind nichts anderes, als Weislingen's und Clavigo's in der Bauernjacke. Sie stehen in einer unentschiedenen Stellung zwischen zwei Frauen, und haben durch träumerische Unklarheit der Empfin-

dung ebenso ihr sittliches Bewußtsein verwirrt, als ob sie von Anfang an durch die krankhaftesten Sentiments und Gefühlssophistereien der gebildeten Gesellschaft beeinflußt wären.

In unseren Tagen, wo das Leben zu einer energischen Concentration der Empfindung gebieterisch auffordert, sind solche erschlaffende Eindrücke der Poesie, wie sie uns Mosenthal's Dramen darbieten, doppelt bedenklich. Es läßt sich nicht läugnen, er beherrscht die Theaterwirkung mit einem zwingenden Eindruck, es ist ihm ein Talent der Gruppirung eigen, der Licht- und Schattenvertheilung, der Steigerung des pathetischen Fonds einer Situation, das man oft bewundern muß — aber bis jetzt steht dieses schöne Talent nicht im Dienste der dramatischen Wahrheit.

Nur mit Zögern spricht man das harte Wort aus, daß dies mehr oder weniger von den österreichischen Dramatikern überhaupt gilt. Sie begnügen sich gleichsam mit einem Scheinbild des Lebens, das von vorn an nach theatralischen Gesichtspunkten zurechtgestellt ist, entwickeln ein großes Geschick für bühnengerechte Fictionen, denen jedoch der Lebenskern, die innere Wahrheit fehlt, verstehen wohl die dankbarsten Rollen für die ersten Kräfte des Burgtheaters, aber keinen Charakter zu schaffen, der Mark und innere Selbstständigkeit hätte. Das Blendende in der Poesie haben sie trefflich in ihrer Gewalt, nicht aber die nachhaltige Wirkung des Ueberzeugenden und Begeisternden; diese entspringt freilich aus tieferen Quellen, und ist nur da möglich, wo der Dichter auf der Grundlage eines sittlich gekräftigten, selbstbewußten Volksthumes steht. Die Poesie ist eine Blüthe, die mit ihren Wurzeln weit in den Boden ausgreift, aus den feinsten Bestandtheilen des gesammten Geisteslebens der Nation ihre Nahrung zieht. Wir wissen, daß es mit diesem Zufluß der ernährenden Kräfte bei uns noch nicht zum Besten steht. Zudem bewegen wir uns auch auf dem

Boden des Staates, unserer politischen und socialen Verhältnisse gar oft in einer Welt der Selbsttäuschung und des Scheins, haben uns da gleichfalls an scenische Arrangements und Bühneneffecte zu sehr gewöhnt, als daß unter solchen Voraussetzungen für die Welt der Poesie und der Bühne viel innere Wahrheit erübrigen sollte.

Da in Oesterreich früher alles Fachbildung war, so wurde auch die Poesie streng als Fach betrieben und gegen die anderen geistigen Bestrebungen isolirt. Jeder bedeutende Dichter in unserer Zeit hat sonst das Bedürfniß, sich darüber auszusprechen, wie er sich zu den höchsten Tendenzen des Zeitalters verhalte; darüber erfährt man von österreichischen Poeten nur selten ein Wort. Wie haben sich Göthe und Schiller stets in dem Mittelpunkte aller Bildungsbestrebungen ihrer Epoche zu erhalten gewußt — wie ist ihnen so gar nichts entgangen, was irgend wie Beachtenswürdiges sich in ihr ab- und zubewegte! Oft weisen selbst einzelne Epigramme, Aperçus, Briefstellen dieser Dichterfürsten auf einen bedeutenden Hintergrund von Studien hin, meistens wird da über ihr Verhältniß zu den geistigen Fragen der Zeit ausführliche Rechenschaft gegeben. Wie oft haben sich österreichische Dichter über solche Dinge geäußert? sie lassen ihre Werke stumm in die Welt gehen, gleich dem Künstler, der die Statue auf das Piedestal stellt, und dann hinweg geht — über die Anregungen, die sie empfangen haben, über ihren Bildungs- und Entwicklungsgang wissen sie uns nichts zu sagen, oder schweigen mit Absicht hartnäckig darüber. Wir besitzen fast gar keine Prosa von Oesterreichs namhaftesten Dichtern — aber die Poesie ohne den gleichmäßig neben ihr sich entwickelnden prosaischen Gedankenausdruck gleicht der Blüthe, der das schützende grüne Blatt fehlt. Das Phantasieleben entwickelt sich ohne die Controle der Reflexion, des anregenden und kritischen Verstandes; es fehlt das Gleich-

gewicht nach der andern Seite hin, welches allein die dichterische Phantasie im lebendigen Zusammenhang mit der Zeit, ihren Bedürfnissen und Richtungen erhält.

Die Prosaliteratur, welche in einer bedeutenderen, den poetischen Bestrebungen ebenbürtigen Entwickelung in Oesterreich noch ganz fehlt, wird vorläufig durch den Journalismus, der so rasch emporgeschossen ist und mit großem Talente gepflegt wird, ersetzt. Das ist aber ein Ersatz, der nichts weniger als genügend, in anderer Hinsicht sogar bedenklich ist. Der Journalismus soll sich an dem festen Stamm einer auf soliden, sicheren Grundlagen beruhenden Bildung emporranken und an ihm seinen Halt finden; wir aber haben nur dieses Schlinggewächs statt des Stammes, das gleichwohl so viel als der letztere selbst zu bedeuten vorgibt. Darüber behält die Kritik, der Essay noch immer bei uns ein dilettantenhaftes Gepräge — und es dürfte einige Zeit dauern, ehe sich neben der flüchtigen Tagesliteratur, neben dem geistreich-koketten Styl des Feuilletons eine wirkliche Kunstform der Prosa in Oesterreich festsetzt, und mit dem volleren Gehalt der Ideen auch Gewandtheit und Schwung der Darstellung selbst in wissenschaftliche Werke eindringt. Noch viel des Samens ist auszustreuen auf die lange brachgelegenen Felder, dann erst wird, wenn die Zeit der Ernte kommt, auch der heitere Kornblumenkranz wieder willkommen sein, den dann die Poesie auf die reichen, goldenen Garben legt.

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01451 7805